

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història

Departament d'Història de l'Art

Programa de doctorat 3030. Història de
l'Art



LA CATEDRAL DE CUENCA EN LA CULTURA ARQUITECTÓNICA DEL BARROCO

1680 - 1750

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

Desirée Torralba Mesas

DIRIGIDA POR:

Dra. D^a. Mercedes Gómez-Ferrer
Lozano

Valencia, 2013

Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València,

CERTIFICA:

Que el trabajo ***La Catedral de Cuenca en la cultura arquitectónica del barroco 1680-1750*** presentado por la licenciada en Historia del Arte Desirée Torralba Mesas para optar al grado de Doctor, ha sido realizado bajo su dirección.

Valencia, abril de 2013

Índice

1 INTRODUCCIÓN

- 1.1. Tema y contenido: La Catedral de Cuenca en la cultura arquitectónica del Barroco (1680-1750).....9
- 1.2 Objetivos y metodología.....17
- 1.3 La Catedral de Cuenca, las obras en su fachada y los arquitectos que trabajaron para el Cabildo (1680-1750): el estado de la cuestión.....23

2 EL CABILDO DE LA CATEDRAL DE CUENCA Y LAS OBRAS DE LA FACHADA Y LA TORRE DE CAMPANAS ENTRES 1680 y 1750. SU PAPEL COMO MECENAS EN RELACIÓN A LOS ARQUITECTOS Y MAESTROS DE OBRAS QUE TRABAJARON EN AMBAS OBRAS. LA CULTURA ARQUITECTÓNICA DE LA ÉPOCA.

- 2.1 Actuaciones en la fachada de la Catedral de Cuenca y su torre de campanas en las últimas décadas del siglo XVII.....39
 - 2.1.1 Antecedentes.....39
 - 2.1.2 La intervención del maestro cántabro Félix de la Riba Campos.....42
- 2.2 La primera década del siglo XVIII.....53
 - 2.2.1 Cambio en el perfil de la fachada. La erección de un chapitel de piedra para la torre de Campanas (1701-1703). Las intervenciones de fray Domingo Ruiz, Domingo Ruiz, Juan de Arruza, Juan de Villanueva y fray Francisco de san José.....53
 - 2.2.2 La incidencia de las dos torres en la fachada en los primeros años del siglo XVIII. Reforma de sus chapiteles y remodelación del primer cuerpo de la Catedral. El traslado a Cuenca del Maestro Mayor de la Catedral de Sigüenza Pedro de Villa. Las valoraciones de fray Francisco de san José y Bartolomé Ferrer.....83

2.3 La segunda mitad del siglo XVIII.....	105
2.3.1 La reforma comprendida entre 1710 y 105	
2.3.1.1 La intervención del arquitecto valenciano Juan Pérez Castiel (1710-1714). La puntual colaboración de mosén Juan Pérez Artigués (1712).....	105
2.3.1.2 Finalización del proyecto de Juan Pérez Castiel a manos de Luis de Artiaga (1715-1716).....	136
2.4 La tercera década del siglo XVIII.....	141
2.4.1 Nueva remodelación de la fachada de la Catedral. El regreso de Luis de Artiaga desde Nuevo Baztán en 1719. Principales actuaciones entre 1720 y 1724 Consolidación del conjunto.....	141
2.4.2 La frustrada erección de los chapiteles en las torres de la fachada (1725-1727).....	155
2.4.2.1 Los proyectos de Luis de Artiaga y Jaime Bort (1725-1726). Su valoración en Madrid por el arquitecto don Gabriel Valenciano.....	155
2.4.2.2 El arquitecto madrileño Pedro de Ribera en Cuenca. Nuevo proyecto para los chapiteles (1726).....	167
2.4.2.3 Disposiciones finales emitidas por varios artífices (1727).....	175
2.5 Pequeñas obras de reparación en la fachada y su entorno en los años 30 y 40	
2.5.1 Actuaciones en los años treinta.....	183
2.5.2 La finalización del proceso de remodelación de la fachada en los años cuarenta.....	186

3 JAIME BORT Y SU TRAYECTORIA PROFESIONAL EN CUENCA

3.1 Breve introducción y estado de la cuestión.....	193
3.2 El traslado de Jaime Bort a Cuenca. Hipótesis sobre su llegada y primeros datos de su presencia en la ciudad.....	203
3.3 Jaime Bort como escultor y retablista en sus primeros años en Cuenca. El inicio de sus contactos con el Cabildo de la Catedral.....	209
3.3.1 Obras para la Catedral.....	210
3.3.2 Obras para el Obispado.....	228

3.4 La consagración de Jaime Bort como arquitecto y fontanero en relación al Cabildo de la Catedral de Cuenca (1724-1736). Evolución de un maestro plural en el templo catedralicio y la diócesis	
3.4.1 Continuación de su faceta como escultor y retablista.....	251
3.4.1.1 Obras en la Catedral (1724-1732).....	251
3.4.1.2 Varias trazas para retablos de la diócesis (1728-1735).....	269
3.4.2 Continuación de su faceta como escultor y retablista. Obras de madurez entre 1724 y 1732.....	276
3.4.3 El posible reconocimiento de Jaime Bort como Maestro Mayor de Obras del Obispado de Cuenca.....	303
3.4.4 Inicios de Jaime Bort como fontanero e ingeniero hidráulico.....	306
3.4.5 Breve alusión al papel de Jaime Bort como pintor en la Catedral de Cuenca.....	320
3.5 Los contactos de Jaime Bort con Cuenca tras su marcha a Murcia.....	325

4 EL PAPEL DE LOS MAESTROS MAYORES DE OBRAS Y SUS TENIENTES

4.1 Introducción.....	333
4.2 Biografías de Maestros Mayores de Obras de la Catedral de Cuenca	
4.2.1 Domingo Ruiz.....	349
4.2.2 Félix de la Riba Campos.....	392
4.2.3 Fray Domingo Ruiz.....	409
4.2.4 Juan de Arruza.....	429
4.2.5 Luis de Artiaga Assas.....	437
4.3 Biografías de Tenientes de Maestro Mayor de Obras de la Catedral de Cuenca	
4.3.1 Felipe Crespo.....	475
4.3.2 Fernando Fernández.....	486
4.3.3 Juan Antonio de Artiaga Assas.....	522
4.3.4 Felipe Bernardo Mateo.....	531
4.4 Introducción al papel desempeñado por los frailes arquitectos en consonancia a la cultura arquitectónica de Cuenca entre 1680 y 1750	
4.4.1 Breve contextualización a la figura de los frailes arquitectos en Cuenca durante el periodo barroco.....	549

4.4.2 El peculiar caso del licenciado don Bartolomé Ferrer y su relación con el Cabildo de la Catedral de Cuenca.....	551
5 CONCLUSIONES.....	595
6 APÉNDICE DOCUMENTAL.....	607
6.1 Transcripción de los documentos pertenecientes al Capítulo 1.....	609
6.2 Transcripción de los documentos pertenecientes al Capítulo 2.....	631
6.3 Transcripción de los documentos pertenecientes al Capítulo 3.....	639
6.4 Transcripción de los documentos pertenecientes al Capítulo 4.....	675
7 FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	617
7.1 Fuentes.....	719
7.2 Bibliografía.....	729

1

INTRODUCCIÓN

1.1

Tema y contenido: La Catedral de Cuenca en la cultura arquitectónica del Barroco (1680-1750)

En apariencia, abordar un nuevo estudio que tome como elemento principal a tener en cuenta la Catedral de Cuenca en el periodo barroco puede parecer redundante y poco original. No son pocas las publicaciones –aunque menores en cantidad si se comparan con otros núcleos geográficos- que han analizado las obras que se efectuaron en esta época en el templo y quienes fueron los principales hacedores de las mismas: arquitectos, canteros, escultores o pintores de mayor o menor renombre a quienes se deben no pocos hitos artísticos. Así mismo, tampoco es desconocido el importante papel que el Cabildo tuvo como principal mecenas impulsor de las artes en general y de la arquitectura en particular teniéndose muy en cuenta los grandes esfuerzos que se hicieron para adecentar y dotar de la magnificencia y grandiosidad requerida a uno de los elementos más representativos del edificio: su fachada.

Tomando como partida este contexto cultural se planteó durante un curso de doctorado la posibilidad de emprender el análisis de los años en que el afamado arquitecto Jaime Bort permaneció en Cuenca en relación a su posible vinculación con el principal templo conquense anteriormente a su traslado a Murcia para encargarse del diseño de la fachada de la Catedral de dicha ciudad. Qué fue capaz de ejecutar o no el artífice en los años que residió en la ciudad tuvo que ser determinante para su proyección posterior y se hacían no pocas elucubraciones al respecto. Con estas premisas de intentar averiguar qué trabajos pudo acometer el maestro, la calidad de los mismos y las disciplinas a las que quedaron adscritos y los contactos o relaciones que pudo establecer se iniciaron diferentes consultas. La bibliografía analizada al respecto y las incursiones archivísticas emprendidas a tal fin plantearon en poco tiempo una serie de dudas y curiosidades mucho más complejas.

La vinculación que dicho artífice pudo o no tener con la principal iglesia de la capital conquense y por ende con su Cabildo no podían entenderse sin atender a qué tipo de ocupaciones propiciaron tales contactos y colaboraciones. Una lectura más detallada de fuentes y publicaciones puso de manifiesto que si hubo en este periodo una obra que actuó como auténtico paradigma de la práctica arquitectónica y resultó el eje vertebrador de una interesante cultura desarrollada su alrededor no fue otra que la dilatada reforma acometida en la fachada de esta Catedral. Así mismo, se ponía de manifiesto que no pocos arquitectos y maestros de obras foráneos habían recalado en la capital conquense durante el periodo comprendido entre las dos últimas décadas del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Con todo ello se entreveía y, cuanto menos, se podía intuir que el campo de estudio era mucho más interesante si se abordaba de forma global y no atendiendo a apartados o personalidades sesgadas.

Este mismo tipo de lecturas también permitió confirmar que eran muchas las lagunas, las hipótesis vertidas, las informaciones contradictorias y los vacíos que la bibliografía consultada presentaba en referencia a este momento concreto de la historia de la arquitectura religiosa conquense. Del mismo modo, se contrastaba la posibilidad de esclarecer todo esto, si las fuentes que se pretendían consultar así lo confirmaban, aportando nuevos datos contrastados.

A la hora de delimitar la cronología de este estudio no resultó complicado apreciar que casi desde el mismo momento en que llegó a Cuenca el obispo don Alonso de san Martín en torno a 1680 se generó un continuo interés –o más bien necesidad- por adecentar el frontispicio de la Catedral y sus espacios más próximos ya que no eran decentes; por si esto fuera poco, la firmeza y robustez del conjunto no eran mucho mejores. Constituyéndose el Cabildo como principal promotor de esta empresa, fueron no pocos los intentos que se dieron durante un buen número de años para solucionar tales problemáticas. Concretamente, y aunque hubo periodos en los que se trabajó en menor medida y se dedicaron los esfuerzos económicos a propiciar otro tipo de obras, hasta casi 1750 no se dejó de trabajar en este elemento y sus espacios circundantes constituyéndose como uno de los principales objetivos a abordar por los obispos que dirigieron la diócesis¹.

1 Además del ya mencionado San Martín, éste fue el caso de don Miguel del Olmo (1706-1721), don Juan de Lancáster (1721-1733) y don Juan de Toro (1733-1737). Con la llegada a Cuenca de don José Flores Osorio en 1738 se produjo un cambio de mentalidad y se vivió una cierta diversificación de los proyectos a los que se dio prioridad. No obstante, hasta mediados del siglo XVIII se continuó obrando en la zona de la fachada y sus espacios más próximos.

Una vez marcado el periodo concreto de estudio quedaba corroborar qué datos o informaciones concretas se conocían sobre el transcurrir de los trabajos en la fachada y los artífices que participaron en ella. Si bien las primeras publicaciones que se centraron en el análisis de la Catedral de Cuenca destacaron en todo momento la importancia del edificio y su gran impronta dentro de la producción arquitectónica medieval², los datos que se aportaban sobre la fachada no terminaban de quedar del todo claros. Incluso se hacía mención en estos mismos textos a que no se trataba de la parte más relevante del conjunto debido a los continuos reparos a los que había sido sometida.

No obstante, un lamentable acontecimiento marcó el que esta portada fuese objeto de mayor atención. El 13 de abril de 1902 caía la cercana torre de campanas del templo y provocaba la ruina de sus zonas aledañas. A pesar de que no se causó ningún tipo de daño al frontispicio se consideró oportuno dismantelarla y sustituirla por una nueva fachada de carácter neogótico. Fue con posterioridad a este momento cuando se dio un cierto interés por la antigua fachada al lamentarse su pérdida; sirvan como ejemplo las palabras de Mateo López en sus *Memorias históricas de Cuenca y su Obispado* ya que, si bien destacó lo relevantes que eran algunos altares del templo, no dudó en criticar la reforma abordada en aquellos años por no tener “[...] cosa notable en cuanto a la perfección de la arquitectura [...]”³. No fue hasta que Rodrigo de Luz Lamarca y Jesús Bermejo Díez emprendieron sus investigaciones sobre la evolución histórica y artística del templo⁴ cuando realmente se fueron conociendo qué actuaciones acontecieron en el conjunto global del edificio y, en particular, en su portada a lo largo de todo su devenir histórico. Gracias a ello, además de comprenderse las fases constructivas y los rasgos

Cf. MUÑOZ y SOLIVA, Trifón: Noticias de todos los ilustrísimos señores obispos que han regido la diócesis de Cuenca. Cuenca, Imprenta de Francisco Gómez e hijo, 1860, pp. 319, 328, 334, 341 y 347-348.

- 2 MARTYR RICO, Juan Pablo: Historia de la muy Noble y Leal ciudad de Cuenca. Madrid, por los herederos de la viuda de Pedro de Madrigal, 1629, pp. 108-109; GONZÁLEZ DÁVILA, Gil: Teatro Eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas, y catedrales de los Reynos de las dos Castillas. Vidas de sus arzobispos, y obispos, y cosas memorables de sus sedes. Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1645, pp. 431 y 432; ALCÁZAR, Bartolomé: Vida, Virtudes y milagros de san Julián, Segundo obispo de Cuenca. Madrid, por Juan García Infanzón, 1692, pp. 153, 289, 455 y ss.; CONCA, Antonio: Descrizione odepórica della espagna in cui spezialmente si da noticia delle cose spettanti alle arti degne dell’attenzione. Parma, Stamperia Reale, 1797, p. 8.
- 3 LÓPEZ, Mateo: Memorias históricas de Cuenca y su obispado. Vol. 1. Cuenca, Instituto Jerónimo Zurita del CSIC – Ayuntamiento de la ciudad de Cuenca, 1949, p. 276.
- 4 LUZ LAMARCA, Rodrigo de: *La Catedral de Cuenca en el siglo XVIII. Cuna del gótico castellano*. Cuenca, Rodrigo de Luz Lamarca, 1978, pp. 53-70; BERMEJO DÍEZ, Jesús: *La Catedral de Cuenca*. Cuenca, Caja de Ahorros Provincial, 1977, pp. 19 y ss.

estilísticos que fueron implantándose a la razón del paso del tiempo y los cambios de estilo, se fue conociendo el nombre de los maestros que los generaron.

Definitorios en este mismo sentido y para la época que nos ocupa fueron los trabajos emprendidos y publicados por José Luis Barrio Moya y, en especial, su tesis doctoral sobre el barroco en Cuenca -defendida en 1991- dada la enorme cantidad de datos aportados. Estos son en gran medida definitorios y han permitido corroborar no pocas informaciones que se han debido contrastar para la redacción de esta tesis doctoral. Sin embargo y como ya se ha intuido anteriormente, es de estos mismos escritos de donde han surgido las hipótesis o planteamientos que han propiciado el inicio de esta investigación.

De todas estas referencias bibliográficas así como de otras muchas que se irán presentando en el desarrollo de este trabajo se dedujo que no existía una unanimidad concreta a la hora de determinar si la fachada de época gótica que cerró en origen el acceso a la Catedral fue desmontada o no en la edad Moderna. Muchas referencias se conocían sobre quienes participaron en los trabajos que en ella se dieron –sobre todo en los casos de quienes ocuparon el cargo de Maestro Mayor de Obras del Obispado- pero nada se sabía de sus perfiles profesionales más allá de estas incursiones de carácter puntual. Uno de los casos más representativos, como ya se ha anotado, fue el de Jaime Bort ya que si bien era conocida su relación con el Cabildo y su representatividad dentro del ámbito cultural conculse de aquella época, no se había abordado nunca un estudio completo de su perfil profesional en este momento de su vida y no son pocas las hipótesis que se han vertido sobre si tuvo experiencia o no como escultor o si la fontanería estaría incluida entre los conocimientos que poseía. De igual forma, tampoco existía un detallado estudio sobre lo que estaba ocurriendo en la diócesis paralelamente a ésta y otras obras de relevancia que tenían lugar en el templo catedralicio: ¿Fueron los mismos artífices quienes dirigieron los trabajos para el Cabildo los que obraban en el obispado?, ¿Se recurría a otros maestros de obras o arquitectos? o ¿Qué tipologías constructivas, técnicas y rasgos estilísticos se desarrollaron?

Se había insinuado muy vagamente la presencia de artífices de la talla de Juan Pérez Castiel o Pedro de Ribera en la ciudad y se intuía que el papel desempeñado por los frailes arquitectos no debió ser somero. Así mismo, se apreciaba una ausencia total por aludir a aspectos característicos de no pocos artífices que consagraron su vida a la arquitectura: ¿Se dedicaban con exclusividad a esta disciplina o quedaron vinculados a otro tipo de producciones artísticas?, ¿De dónde procedían y que les conducía a buscar

oportunidades laborales en Cuenca?

Atendiendo a estas cuestiones, un nuevo panorama se vislumbraba más allá de los continuos análisis que siempre habían situado a Cuenca y su Catedral en relación con la arquitectura española del momento sin reflexionar sobre las peculiaridades de la cultura que se desarrolló en este núcleo durante el periodo mencionado.

Conocido el tema de investigación, su ámbito geográfico y la cronología a abarcar es preciso exponer a modo de síntesis que este estudio atenderá a qué obras concretas son las que se desarrollaron en torno a la fachada u otros espacios representativos, qué artífices de primer orden las llevaron a cabo y qué posible proyección tuvieron estos mismos maestros en el obispado. Al igual, se atenderá a todo maestro cuya presencia o impronta deba ser tomada en cuenta y a todo hecho o rasgo que ayude a generar una investigación lo más completa y contrastada posible.

Por todo ello, se hará especial hincapié en la contextualización de los problemas que presentaba la fachada de la Catedral para conseguir entender el origen de las numerosas obras que acontecieron en ella entre 1680 y 1750. A fin de generarlas fue indispensable el papel que desempeñaron los Maestros Mayores que trabajaron para el Cabildo: fray Domingo Ruiz, Domingo Ruiz, Luis de Artiaga o Jaime Bort así como las incursiones puntuales de otros arquitectos de la talla del valenciano Juan Pérez Castiel o del madrileño Pedro de Ribera. El análisis de sus actuaciones permitirá poner de manifiesto las características de sus producciones, los principios tenidos en cuenta, a qué condicionantes o pautas regladas se debían ajustar y qué particularidades fueron introduciendo en la ciudad y, por ende, en el obispado. Para ello, los escritos que elaboraron y las trazas conservadas en algunos casos serán de gran ayuda.

A continuación se atenderá a la particular figura de Jaime Bort como paradigma de artífice versado en varias disciplinas artísticas. Además de hipotetizar sobre su llegada a Cuenca y sobre qué formación o contactos pudo gestar en los primeros años que pasó en la ciudad, se recalará en los posibles trabajos que realizó para el Cabildo y que probablemente marcaron el inicio de su relación con este relevante organismo que mucho tendría que ver en su desarrollo profesional y en su encumbramiento como arquitecto. Así mismo, no se pasará por alto ningún otro tipo de producción artística, independientemente de a la disciplina artística a que pertenezca, que pueda ayudar a matizar el perfil de artista plural que siempre se ha visto implícito en la figura de Bort.

Un capítulo aparte merece el estudio de que como se desarrolló la construcción en aquellas mismas fechas en otros templos que nada tenían que ver con la Catedral y que

salpicaban la orografía de la diócesis de Cuenca. Entender este hecho sin vincular a los artífices que lo generaron no tendría sentido y reflejar sus biografías a tenor de las diferentes incursiones que realizaron parece oportuno. Cuando sea posible, se intentará acompañar estas informaciones con declaraciones y trazas originales que autentificarán y darán veracidad a todo cuanto se exponga.

Lo mismo sucede a la hora de abordar, aunque de forma breve, el papel de los frailes arquitectos que trabajaron para la Catedral en cuanto a arquitectura se refiere. Por su importancia, relevancia y proyección se ha considerado indispensable centrar este apartado en la figura del licenciado don Bartolomé Ferrer. Entre otras muchas cosas, esta distinción viene dada por el hecho de que fue capa de publicar un tratado de arquitectura en 1719 bajo el título *Curiosidades utiles, arithmetica, geométrica y architectonica, o sea, La regla de oro arithmetica. El buen zelo, tratado geométrico y El curioso architecto, ò, Cartilla de architectura*.

Por último, el lector podrá localizar en un apéndice documental aquellos textos que se hayan localizado y que ayuden a comprender mejor las informaciones vertidas.

En otro orden de cosas, me gustaría agradecer a todas las personas que, de una forma u otra, han colaborado en la realización de esta tesis doctoral. En primer lugar a mi familia y, muy especialmente, a mis padres de quienes siempre he recibido un apoyo incondicional. A don Marcelino Ángulo, archivero del Archivo Diocesano de Cuenca y Miguel Ángel su colaborador por la inestimable ayuda y el interés que siempre han demostrado por cuanto les he consultado. Sin duda y con especial cariño, al doctor don Francisco Antonio Chacón Gómez Monedero archivero de la Catedral de Cuenca por las numerosas horas compartidas analizando documentos, por todo lo que ha sido capaz de enseñarme, por valorar como nadie al investigador y por demostrar con cada consejo que, más allá de su faceta profesional, es una increíble persona. A Pablo Cisneros Álvarez por confiar en mí durante todos estos años y ser quien siempre creyó en que sería capaz de terminar esta investigación. A todos y cada uno de los párrocos a los que no les ha importado dedicar su tiempo aportando información y permitiendo la visita a sus templos. Especialmente, a Arístides Checa Checa, por serlo todo y significarlo todo. Así mismo, quiero agradecer de manera destacada el continuo apoyo y respaldo que durante muchos años recibí del doctor don Joaquín Bérchez García como director de esta tesis. A él le debo la génesis de este proyecto y la valoración de buena parte de las informaciones localizadas. Gracias a su ayuda numerosas ideas fueron tomando cuerpo y se perfilaron las principales líneas de investigación.

Por último, mi más sincero agradecimiento a la doctora doña Mercedes Gómez-Ferrer Lozano por haber creído desde el principio en que este trabajo no debía quedar relegado al olvido, por valorar el esfuerzo realizado, por su trato y por su respaldo en todo momento. A pesar de haber sido la directora de esta tesis doctoral durante los últimos años de su realización ha demostrado una constante vinculación e implicación con lo que se estaba llevando a cabo supervisándolo en todo momento. Muchas gracias por tu apoyo, tus ánimos, por creer en este trabajo y por hacerme recordar lo gratificante que es la investigación.

1.2

Objetivos y metodología

El objetivo principal de esta tesis doctoral es aportar luz al respecto de la cultura arquitectónica generada en Cuenca entre 1680 y 1750 tomando como eje vertebrador de la misma las obras que acontecieron durante aquellos años en una de las partes más significativas de la Catedral: su fachada. Así mismo, se tendrá muy en cuenta lo importante que resultaron en este mismo sentido los trabajos que se llevaron a cabo para dotar a la torre de campanas del templo de una coronación pétrea en forma de aguja.

Tomando estas dos actuaciones como punto de partida, no cabe duda que será evidente y quedará contrastado el destacado papel que desempeñó el Cabildo como principal mecenas de las artes en general y de la arquitectura en particular. Todo ello ayuda a conformar un interesante panorama cultural en el que varios aspectos se tendrán muy en cuenta.

Por un lado se atenderá a que trabajos concretos se realizaron en estas dos estructuras y se intentará delimitar las informaciones concretas hasta ahora conocidas a fin de verificarlas y ampliarlas con nuevos datos que cobrarán sentido en el grueso de su evolución. Confirmar si finalmente se desmanteló la antigua fachada gótica en esta época o si se consiguió dotar al frontispicio de dos esbeltas y gallardas torres que engalanasen su perfil constituyen dos de las premisas más a tener en cuenta en este estudio. Lo mismo ocurre a la hora de componer el proceso completo de la erección de la torre de campanas de la Catedral.

Una vez atendidas estas empresas de forma pormenorizada se intentarán esclarecer los rasgos, condicionantes o premisas que marcaban la actividad de los maestros de obras que quedaron vinculados a ellas más allá de sí mismas. Ya incluso antes de empezar a desarrollar esta tesis y gracias a las informaciones publicadas por varios autores era previsible intuir que no fueron pocos los artífices que dirigieron las obras de la fachada ni los que quedaron vinculados a su hechura. Sin embargo, sólo se había perfilado o

insinuado el que estos mismos maestros tuvieron una cierta proyección paralela a estos trabajos. Será otro de los objetivos principales demostrar si se configuró o no una auténtica conexión entre quienes ostentaron los cargos más relevantes en materia arquitectónica en la Catedral –Maestros Mayores de Obras y Tenientes de Maestro Mayor de Obras- y el resto de actividades artísticas auspiciadas tanto en este mismo edificio como en el resto de la diócesis. Dibujar el panorama más completo de que fue lo que se hizo paralelamente a estas actuaciones en el resto de parroquias del obispado será un aspecto muy a tener en cuenta.

Así mismo, se destacará cualquier tipo de incursión puntual llevada a cabo por maestros foráneos siempre y cuando su relevancia así lo haga menester. Intentar aportar más datos sobre la posible presencia en Cuenca de artífices de la talla de Pedro de Ribera o Juan Pérez Castiel se tendrá muy presente tanto por lo que implica conocer nuevas participaciones e incursiones de ambos arquitectos en núcleos geográficos hasta ahora no conocidos como por la incidencia que su presencia en la ciudad pudo tener para con la arquitectura.

Por otro lado, no hay que olvidar que el punto de partida de este estudio recayó en sus orígenes en la intención de averiguar qué tipo de trabajos pudo realizar Jaime Bort en su más que comentada estancia previa en Cuenca antes de llegar a Murcia para diseñar la fachada de su Catedral, así como dilucidar que contactos o relaciones personales pudieron auspiciar su ascenso en el escalafón de los arquitectos del momento. Se ha elucubrado en no pocas ocasiones por varios autores el que contase con una cierta formación escultórica y retablística así como que hubiese intervenido en alguna que otra obra arquitectónica. Así mismo, los conocimientos sobre fontanería, hidráulica e incluso pintura no le debieron ser desconocidos en aquellos años de su vida en que se instaló en la capital del obispado conquense dado lo que fue capaz de proyectar, diseñar y ejecutar con posterioridad. No cabe duda que aportar cuantos más datos posibles en relación a tan importante figura dentro de la cultura arquitectónica del periodo barroco en España –previamente a su reconocimiento profesional como afamado arquitecto- se convirtió desde un principio en uno de los objetivos fundamentales de este estudio.

Por último, otra de las lagunas localizadas a la hora de preparar esta tesis doctoral ha sido la falta de atención que han recibido, salvo en casos muy puntuales, los frailes arquitectos que trabajaron para el Cabildo tanto en los diferentes proyectos abordados para recomponer la fachada de la Catedral como cuando se requirieron sus conocimientos sobre las más diversas disciplinas artísticas en los años ya mencionados.

Se perfilará en la medida de lo posible el perfil de aquellos cuya representatividad fue más destacada intentando dar especial relevancia a uno de los perfiles profesionales más llamativo en este sentido: el licenciado don Bartolomé Ferrer.

Para completar todos estos puntos nada mejor que recurrir a las auténticas fuentes generadas por cada trabajo u obra planteada más allá incluso de si finalmente se llegó a materializar o no. Este planteamiento ha derivado en que el trabajo de investigación archivística de lectura e interpretación de fuentes, tanto escritas como gráficas, constituya el eje fundamental de esta tesis doctoral. Sin duda, el núcleo más importante para la localización de las mismas ha sido el Archivo Capitular de Cuenca. Más allá de legajos, libros o documentos ya presentados anteriormente por otros autores, los continuos y pormenorizados rastreos de éste han permitido localizar no pocos datos inéditos que se presentan aquí por primera vez. El vaciado de las secciones de Secretaría, Fábrica y Cuentas Generales ha sido especialmente productivo sobre todo en lo que se refiere a las series de Libros de Actas Capitulares, Obras en la Catedral, Obras en iglesias del Obispado de Cuenca o a los legajos incluidos en las ya mencionadas Cuentas. De igual forma, la reciente catalogación de la sección Cartas ha permitido completar no pocos episodios de esta tesis.

No menos importantes son las lecturas efectuadas en el Archivo Diocesano de Cuenca donde hasta hace apenas varios años nada se había trabajado en la sección Curia Episcopal correspondiente al periodo de tiempo comprendido entre 1680 y 1750. Tratándose en su totalidad de documentos inéditos, la lectura y análisis de los mismos permite completar uno de los apartados de más peso de esta investigación: qué fue lo que ocurría en los templos del obispado a la par que se trabajaba en la fachada de la Catedral.

Al igual, otros archivos como el Municipal de Cuenca o el de Indias de Sevilla, la Biblioteca Nacional o el Histórico de Valencia han sido visitados cuando se han localizado en ellos escritos fundamentales para la elaboración del discurso que a continuación se presenta.

Sin duda, no restando importancia a la lectura bibliográfica de un considerable número de publicaciones, todas las líneas de investigación contenidas en esta tesis doctoral asientan sobre documentos contrastados y veraces coetáneos a la propia producción arquitectónica. Se ha tenido por ello muy en cuenta el analizar de forma pormenorizada dos tipos diferentes de documentos localizados: por un lado las fuentes escritas en sí mismas y, por otro, los dibujos o trazas –fuentes gráficas- que acompañan en no pocas

ocasiones a los anteriores.

Al respecto de los primeros, destacar la localización de declaraciones redactadas en la mayor parte de las ocasiones -si sus conocimientos lo permitían- por los propios maestros de obras⁵. Gracias a ellos y a su análisis se marcan qué tipo de obras desarrollaban, qué conocimientos poseían para dar lugar a las mismas, cuáles eran las recomendaciones más habituales y cuales más particulares o poco previsibles, que limitaciones encontraba su inventiva o qué materiales o tipologías preferían. En resumen, estos se interpretarán en relación a su contexto cultural para poder comprenderlos mejor.

En segundo lugar, se debe tener muy presente el análisis y la comprensión de los diseños que se confeccionaban para acompañar las citadas declaraciones y que se han conservado. No cabe duda de que su fin primitivo era ilustrar visualmente de manera sencilla a quienes debían decidir lo que era preciso realizar o mostrar al maestro que tuviese que ejecutar la obra qué pautas o indicaciones estaba obligado a seguir. Muchas de ellas, en el caso de haberse materializado finalmente, permiten conocer que obras concretas se realizaron tanto en la Catedral como en otras parroquias entre 1680 y 1750 ya que *a posteriori* han sido muy numerosas las reformas que han modificado la fisionomía de estos edificios. La capacidad descriptiva de estos documentos permitirá asimilar que elementos morfológicos caracterizaban estas intervenciones constructivas a pesar de que, en la mayoría de las ocasiones, implicaron reformas puntuales. Así mismo, se han localizado ejemplos donde las ganas de innovar y la capacidad económica de fieles o devotos permitió a los artífices ejecutar proyectos donde los aspectos decorativos fueron fundamentales y donde se aprecia cómo, más allá de dichas remodelaciones, estaban capacitados para abordar empresas más ambiciosas. En este sentido, la comparación entre estos antiguos dibujos y el estado actual tanto de la Catedral como de las parroquias intervenidas servirá para comprender mejor estas

5 A la hora de valorar la mejor forma de transcribir estos documentos en el texto se ha considerado facilitar al lector la comprensión de los mismos y hacer su lectura lo más amena posible. Por ello se han utilizado criterios de correspondencia con las grafías y signos de puntuación actuales. No obstante, también se ha considerado oportuno presentar algún ejemplo donde se observe la redacción exacta de la época a fin de aportar una visión lo más fiel posible a la realidad.

Cuando se ha considerado conveniente se han insertado referencias documentales en el discurso para ejemplificar mejor las ideas expuestas. Por otro lado, cuando el tamaño de éstas hacía preveer la pérdida del hilo conductor del escrito se ha optado por adjuntarlas en el apéndice documental con la correspondiente referencia a su ubicación.

actuaciones⁶.

La exposición de estas informaciones e imágenes se realizará de forma cronológica en el desarrollo del discurso de este estudio a fin de posibilitar al lector la comprensión lógica de los mismos aunque, si se ha visto necesario adelantar o retrasar informaciones para aportar al escrito una mayor coherencia, se ha modificado su orden o localización. Todo ello permite analizar las personalidades artísticas de quienes propiciaron estos trabajos así como de aquellos que los plantearon de forma teórica o los ejecutaron sin dejar nunca de lado el contexto cultural que propició tales prácticas.

6 Estás imágenes, al igual que los anteriores documentos anotados, se han insertado a lo largo de esta tesis doctoral lo más próximas posible a la referencia textual donde se realiza su análisis. Todas ellas aparecen indicadas con la anotación “(Fig.)” y el número que corresponde al lugar que ocupas en el capítulo en que aparecen.

1.3

La Catedral de Cuenca, las obras en su fachada y los arquitectos que trabajaron para el Cabildo (1680-1750): el estado de la cuestión.

La bibliografía moderna sobre la evolución de la Catedral de Cuenca, su Cabildo y los diferentes maestros que intervinieron en su construcción es abundante pero no se puede considerar que sea extensa si se compara con otros templos catedralicios españoles. Libros, artículos, tesis doctorales o publicaciones de cualquier otra índole –como por ejemplo las guías de viajes- son muy variados y debe tenerse en cuenta su calidad e importancia para atender a aquellos más relevantes en relación a este estudio. Se trata en casi su totalidad de obras relacionadas con la historia del arte aunque tampoco se deben pasar por alto algunos textos relativos a la geografía, la historia, las biografías o el urbanismo. Por este motivo, la bibliografía consultada no presenta un carácter unitario y no responde únicamente a la especificidad del edificio religioso más representativo del obispado conquense⁷.

A pesar de que este edificio ha sido estudiado desde muchas otras perspectivas –su liturgia, la música, la orfebrería, la pintura, sus textiles o la escultura entre otros- han sido varios los autores que, eso sí recientemente, han abordado un análisis de su evolución constructiva en general y, en especial, atendiendo a la parte del templo que más interesa para este estudio: la fachada de la Catedral. Sin duda, para la época a analizar aquí es innegable la importancia de la tesis doctoral realizada por don José Luis

7 A continuación se adjunta una relación de las investigaciones más relevantes relacionadas con el tema planteado bien sea por el enfoque con que fueron concebidas en el momento de su publicación, por lo importante de su contenido o por las aportaciones que facilitan. Se es consciente de que otras obras a las que no se alude también han podido tratar el tema pero o bien superficialmente, bien sin aportar datos que para esta tesis doctoral sean útiles o atendiendo a una cronología que no responda a los pretensiones de esta investigación. Las empleadas aquí son imprescindibles para intentar analizar en qué momento se encuentran actualmente las investigaciones sobre la cultura arquitectónica de la Edad Moderna en Cuenca en consonancia con su Catedral, su Cabildo y los diferentes arquitectos que quedaron vinculados a sus filas en un periodo determinado de tiempo.

Barrio Moya bajo el título *El barroco en Cuenca* que fue leída en 1991 y a la que ya se ha hecho mención. En ella, el autor recoge un buen número de datos que configuran un repertorio diverso de información sobre el citado frontispicio y su devenir durante los siglos XVII y XVIII. Así mismo, atiende a los artífices que quedaron vinculados a ella, a las actuaciones concretas que realizaron y a algunos textos que configuraron. Es por tanto una interesante publicación que en muchos momentos de esta tesis doctoral será empleada como fuente para contextualizar nuevas aportaciones documentales. Atender que esta intencionalidad de completar lo expuesto por el autor radica en la importancia de la información localizada a fin de ir eliminando las lagunas existentes ya que, en ocasiones, se echa en falta la recopilación de algunos legajos de suma importancia. De igual forma, no se ahonda en el papel que desempeñó el Cabildo en toda esta coyuntura –aunque sí se atiende al interés por acometer estos trabajos y a su perfil como organismo capaz de atraer artífices- ni en el interesante panorama de expansión que se generó a raíz de que estos mismos maestros fuesen quienes ejecutasen los diferentes encargos que llegaban desde la diócesis.

No obstante, también se deben tener en cuenta dos obras muy importantes anteriores al estudio de Barrio Moya para contextualizar lo que se conoce sobre el tema que aquí se analiza. Por un lado, destacar la que se debe considerar como primera publicación que atendió a la evolución arquitectónica de la Catedral de Cuenca desde sus orígenes hasta la actualidad. En 1977 veía la luz el libro *La Catedral de Cuenca* de Jesús Bermejo Díez. En él, además de estudiar y compilar los diferentes retablos del templo, sus pinturas, joyas, tapices y cualquier otro objeto de interés artístico el autor plasmó qué rasgos constructivos habían marcado el devenir del templo como conjunto y las peculiaridades de cada una de sus capillas o espacios. Así mismo, dio lugar a una exposición detallada del devenir de la fachada desde sus orígenes en el siglo XIII hasta el momento en que fue reconstruida en estilo gótico en el siglo XVIII. Salvando algunos errores cronológicos o la exposición de datos que con el tiempo han sido contrastados, Bermejo Díez presentó por primera vez una relación de los principales arquitectos que se vieron inmersos en la consolidación y reforma que precisó la portada del templo durante la centuria comprendida entre 1650 y 1750. La participación de José de Arroyo, el hermano Bautista o José Sopena en el siglo XVII y artífices como Luis de Artiaga, Jaime Bort –o incluso una pequeña pero incorrecta alusión a la posibilidad de que el turolense Juan Pérez Castiel hubiese trabajado en la fachada- ya en el siglo XVIII, son sólo algunos ejemplos que ponen de manifiesto lo interesante y necesario

que se hacía analizar sus facetas profesionales para comprender qué condicionantes marcaron su producción en consonancia con esta obra.

No es hasta muchos años después, 2002 concretamente, cuando Gema Palomo compila en su obra *La Catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la baja Edad Media*⁸ la mayor cantidad de datos hasta ahora conocida de la fachada. A pesar de que el objeto de su investigación era el templo en consonancia con una cronología aparentemente alejada de la que pretende abarcar esta tesis doctoral, la autora no dudó en extenderse más allá incluso de las propias limitaciones temporales con que había delimitado su trabajo para presentar una evolución lo más detallada y completa posible de los diferentes elementos constructivos del edificio. Para el caso concreto del frontispicio atendió a un aspecto al que, aunque insinuado, no se le había dado la importancia que se debía: esta parte del templo presentó desde prácticamente su misma erección continuos problemas en su cimentación. Así mismo, cargar con dos torres y sus respectivos chapiteles no hacían sino aumentar más las deficiencias del conjunto impidiendo, sobre todo en la Edad Moderna, el que se consiguiese una consolidación definitiva hasta no haberse acometido no pocos intentos.

No obstante la importancia de las publicaciones mencionadas, hay que dar una visión de conjunto de lo que hasta hoy en día se conoce sobre el tema que se está tratando por lo que se hace imprescindible recurrir y atender a otras obras que aporten información sobre ello. Por ello se debe atender a la bibliografía escrita anterior y posteriormente, con cierto orden cronológico, hasta llegar al momento en que hoy se encuentra para entender la evolución de las referencias conocidas y el interés de este nuevo estudio en su propio contexto bibliográfico.

Una de las primeras alusiones a la fachada de la Catedral de Cuenca y a su estado en el siglo XVIII –no se puede decir que se tratase un estudio en el sentido más estricto de lo que esto implica– se localiza en el *Viaje de España* de Antonio Ponz que fue publicado en 1787. Dejando a un lado la mentalidad ilustrada y considerablemente crítica con los principios barrocos del autor, sus palabras son de gran ayuda para entender que se había conseguido con las obras que habían tenido lugar a lo largo de la centuria anterior:

“Carece de aquellos caprichosos adornos de la manera gótica, sin tener cosa peculiar a la griega o a la romana”.

No cabe duda de que el conjunto había ido perdiendo progresivamente la esencia del

8 PALOMO FERNÁNDEZ, Gema: *La Catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la baja Edad Media*. Cuenca, Diputación de Cuenca, 2002.

estilo gótico con que fue concebido en origen muy probablemente mediante la adhesión de elementos más en consonancia con los gustos modernos. Por no haberse tenido en cuenta principios de tradición clásica, el autor consideró que nada había digno de mencionar. Sin embargo, esta referencia permite intuir la considerable amalgama de rasgos que caracterizarían el frontispicio y que estos vendrían a responder a lo trabajado pocos años antes.

Mucho más minucioso fue varias décadas después -1853- José María Quadrado al plasmar los detalles de la fachada en sus *Recuerdos y Bellezas de España*. En el volumen dedicado a Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara, además de recalcar de nuevo que no encontraban nada que mereciese la pena en esta obra, aludió a que tal falta de decencia tenía sus orígenes en los trabajos abordados a partir de 1664 por el arquitecto José de Arroyo. Siguiendo sus indicaciones, a él se debía que se hubiese destruido mucha de la decoración gótica a favor de un revestimiento acorde con la época. Independientemente de lo que abordó este artífice –ya que no fueron pocas las reformas posteriores antes de que ambos autores redactasen su escrito- lo que resulta más interesante es la relación pormenorizada que expusieron de varios detalles que pudieron contemplar en la fachada:

“Vense lisos los arquillos de las portadas, sin efigies las repisas, colgajos y fruteros por todas partes en vez de la delicadas hojas y sutil arquería dos tremendos balconazos a los lados del rosetón, y sobre una cornisa abrumadora entre dos octógonos linternas una estatua informa de San Julián”⁹.

Un mutismo casi total acompañó al paso del tiempo en lo que se refiere a estudios sobre este conjunto y los artífices que intervinieron en él hasta el momento, como ya se ha mencionado, en que cayó la torre de campanas o Giraldo el 13 de abril de 1902. Aún sin haber causado el más mínimo daño a la portada y sin que todavía hoy en día se entiendan muy bien las razones que condicionaron su desmantelamiento –eran evidentes algunas quiebras en el rosetón del primer piso y el arco ojival que servía para contrarrestar empujes pero nada que predijese la ruina total del conjunto-, poco después se decidía sustituirla por una construcción *ex novo*. Se encargó al arquitecto Vicente Lampérez –quien ya había redactado varios informes sobre el frontispicio¹⁰- que

9 QUADRADO y PARCERISA, José María: *Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara. Recuerdos y Bellezas de España*. Madrid, Imprenta de don José Repullés, 1853, p. 531.

10 LAMPÉREZ y ROMEA, Vicente: “La Catedral de Cuenca”. En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Vol. 12. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Ribadeneyra, 1902, pp. 411-419; _____: “La Catedral de Cuenca”. En *La Ilustración española y Americana*. Vol. 27. Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1900, pp. 207-208.

elaborase el proyecto con que dar lugar a esta nueva estructura por lo que se vio obligado a analizar el antiguo frontispicio con detenimiento. Gracias a la memoria que elaboró es posible conocer que buena parte de los trabajos que se habían ejecutado durante siglos radicaban en las necesidades de reparo que tenían los cimientos por no ser buenos ni estar preparados para soportar pesos excesivos. Así mismo indicaba que, sobre todo en el segundo cuerpo, varios elementos se habían conservado a pesar de las reformas realizadas en el siglo XVIII; esto viene a demostrar que éstas no fueron muy agresivas en esta zona del conjunto y que no se tuvo conciencia de elaborar una nueva fachada sino de reparar aquello que estaba descompuesto añadiendo lo que faltase o se considerase oportuno. Mencionaba también la existencia de dos torres delimitando el conjunto “[...] cuadradas en el primer cuerpo y octogonales en el segundo [...]”¹¹.

Las obras del nuevo frontispicio se fueron desarrollando a buen ritmo al igual que el conjunto iba ganando en relevancia dentro de la historia de la arquitectura hispánica. Además de declararse el conjunto completo como Monumento Nacional en 1923, las grandes obras bibliográficas que pasaron a recoger la evolución, características y devenir de estos templos recalaron en ella¹²; a la par, se empezaron a conocer los nombres de quienes habían hecho posible alguna que otra actuación relevante y se iba constatando que el Cabildo jugó un papel fundamental como mecenas de las artes. No obstante, pronto se tomó conciencia del error que se había cometido al dismantelar la antigua portada. Las palabras de Gaya Nuño emitidas en 1961 ya lamentaban semejante pérdida ya que, a pesar de tratarse de una obra “[...] vieja [...]”, era un enorme error el haberla hecho desaparecer. Además, en otro orden de cosas, destacaba el autor que los trabajos llevados a cabo durante la primera mitad del siglo XVIII constituían un “[...] peregrino testimonio del respeto que la arquitectura gótica inspiraba a los hombres del Barroco [...]”. Ponía de manifiesto que tanto José de Arroyo como Arriaga –muy probablemente por Luis de Artiaga– habían mantenido estos rasgos al conservar una buena cantidad de elementos originales. Sin embargo, esto no había servido para que progresivamente se fuese deteriorando y remendando el conjunto¹³. La mejor forma de

11 LAMPÉREZ y ROMEA, Vicente: “La fachada principal de la Catedral de Cuenca”. En *Arquitectura y Construcción*. Vol. 15, 1911 p. 355. El artículo completo se localiza entre las páginas 354-362.

12 KUBLER, George: “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”. En *Ars Hispaniae*. Tom. XIV, Madrid, Plus-Ultra, 1957.

13 GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid,

entender las palabras del autor es contemplar una fotografía en la que se aprecia frontalmente el conjunto con anterioridad a la caída de la torre de campanas y su posterior descomposición (Fig. 1).

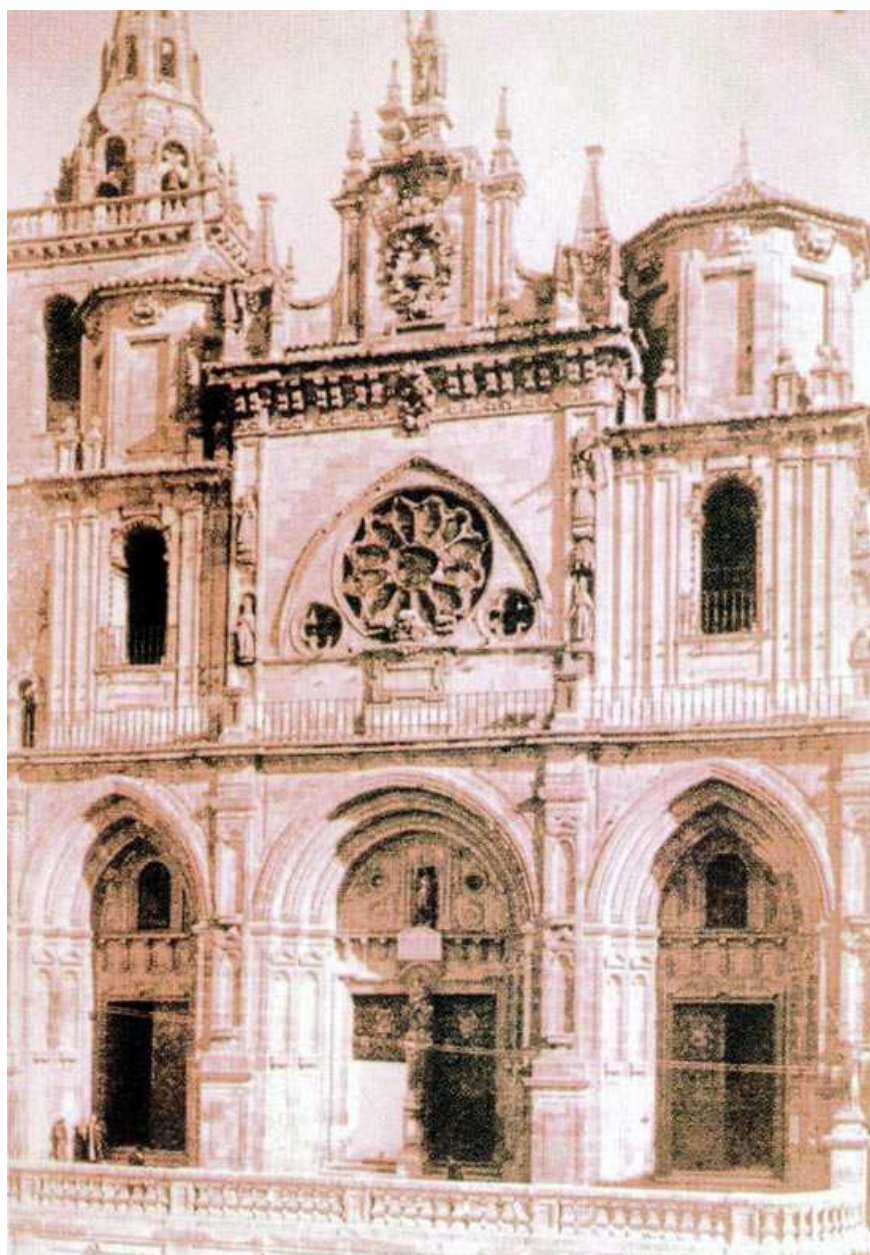


Fig. 1. Fotografía anterior a 1902 en la que se aprecia la estructura gótica de la fachada de la Catedral de Cuenca y los añadidos que se le fueron aplicando de forma progresiva, especialmente entre 1680 y 1750.

Puestos de manifiestos estos datos y habiendo dejado claro que en todo momento se realizaron obras puntuales en la fachada de la Catedral de Cuenca en búsqueda de su consolidación, se debe atender a qué fue lo que exactamente se encontraron tanto el Cabildo como los maestros que participaron en ella en el momento en que se inicia este

estudio. Entender y conocer el punto de partida será de gran utilidad a la hora de asimilar que era lo que se pretendía evitar, que se quería lograr con cada encargo y que fue lo que finalmente se ejecutó relegando otras pretensiones al olvido.

Para configurar este contexto son de gran utilidad -salvando la distancia de la inventiva o imaginación con que se pudieron generar- varios ejemplos gráficos. Intentando recurrir a los más aparentemente veraces, la vista compuesta por Anton van der Wyngaerde de Cuenca desde la hoz del río Huécar en 1562 permite corroborar que ya en el siglo XVI el frontispicio estaba enmarcado por dos imponentes torres cuadradas abiertas con varios vanos en su cuerpo más alto y rematadas por sendos chapiteles octogonales (Fig. 2). Estos, muy previsiblemente de madera y pizarra, no parecen tener un tamaño considerable y quedan lejos de asimilarse a las imponentes agujas góticas que coronaron estas construcciones en otras catedrales españolas durante el Medievo. Sin embargo, la tan destacada falta de cimientos del conjunto unida a su peculiar disposición con respecto al plano inclinado de la Plaza Mayor, haría que poco a poco se fuesen desmembrando buena parte de sus elementos y se viese peligrar su integridad.



Fig. 2. Detalle de la parte alta de la fachada de la Catedral de Cuenca trazada por Wyngaerde en 1652.

De cómo estaría dispuesta la zona inferior del frontispicio nada se sabe ni se puede hipotetizar hasta los primeros años del siglo XVII. Un cuadro atribuido erróneamente durante mucho tiempo al pintor Bartolomé Matarana -en el que se plasma un milagro obrado por san Julián con motivo de salvar a la ciudad de una grave epidemia de peste (Fig. 3)- representa la que puede ser considerada como parte baja de la portada. Dejando a un lado las dudas que esta imagen suscita sobre si el pintor que la ejecutó copió exactamente la verdadera obra o sólo plasmó una imagen recurrente, de lo que no

cabe duda es que se mantienen los rasgos o características que siempre se han querido ver implícitas en ella. Esta afirmación cobra sentido si se atiende a la imagen de la fachada anteriormente comentada anterior a 1902. En ambas imágenes queda patente cuanto menos una cierta verosimilitud: precedida por una escalinata y una grada que facilitaba el tránsito y el acceso –destacando la presencia de la escultura de uno de los dos santos que la enmarcaba- la portada se desarrolla en base a tres puertas abocinadas cerradas por arcos apuntados las laterales y por un arco de medio punto la central. Tres potentes contrafuertes, horadados con hornacinas donde se colocaron esculturas, las delimitaban. En la puerta central, un parteluz decorado también con una pieza escultórica generaba un doble pórtico.



Fig. 3. Cuadro atribuido a Bartolomé Matarana donde se plasmó parte del acceso de la fachada de la Catedral de Cuenca en los primeros años del siglo XVII.

Como se presentará a lo largo de este estudio, estos mismos elementos –unidos a muchos otros cuya incidencia en el conjunto fue determinante- fueron los que precisaron de continuos reparos entre 1680 y 1750.

Esta exposición sobre el estado de la cuestión en relación a la temática de esta tesis doctoral quedaría sesgada si no se atendiese a qué datos o informaciones se han dado a conocer en relación a los arquitectos, canteros o maestros de obras que trabajaron en Cuenca en este mismo periodo. Si bien las aportaciones más importantes a tenor de este último punto son las emitidas por María Luz Rokiski Lázaro en relación a la

arquitectura y los artífices que trabajaron en la ciudad en el siglo XVI a pesar de que no fue un periodo excesivamente importante en lo concerniente a obras en la fachada¹⁴, hay ciertos estudios que han atendido al papel que estos desempeñaron en las centurias posteriores. De nuevo son los trabajos de Luis Barrio Moya algunos de los más importantes ya que gracias a ellos se conoce la trayectoria de muchos de ellos. La visión que aporta su tesis doctoral sobre el proceso acontecido en el siglo XVII -con la especial participación de José de Arroyo y el hermano Bautista- así como los datos que presenta sobre lo abordado en la primera mitad del siglo XVIII –destacando por primera vez el destacado papel que desempeñaron artífices como Luis de Artiaga o Jaime Bort entre otros- son fundamentales a la hora de ser tenidos en cuenta como base para esta tesis doctoral. Tampoco se deben pasar por alto los datos que aporta Gema Palomo en su obra sobre la catedral en el contexto de las edificaciones medievales ya que facilita la asimilación del modelo empleado para la erección original del frontispicio y aporta no pocos datos sobre los problemas que desde sus orígenes afectaron al conjunto; la evolución de esta obra en relación con los maestros que trabajaron en su mantenimiento también es un punto destacado por la autora¹⁵.

Aunque aparentemente poco tiene que ver con todo lo analizado anteriormente, es imprescindible mencionar la tesis doctoral de Ana María López de Atalaya Albadalejo dedicada a *La imagen religiosa del Barroco en la Diócesis de Cuenca*¹⁶. Por el carácter cada vez más plural que abarcaron muchos de los arquitectos que trabajaron para el Cabildo de Cuenca, siendo como ya se ha mencionado el caso de Jaime Bort su mayor exponente, la producción de retablos debe ser tomada muy en cuenta a la hora de abordar esta tesis doctoral.

Queda por último resumir aquí varias nomenclaturas que debe conocer toda persona que pretenda emprender la lectura de esta tesis doctoral. En muchas ocasiones, el

14 ROKISKI LÁZARO, María Luz: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial, 1985; _____: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca. Arquitectos, Canteros y Carpinteros*. Cuenca, Diputación Provincial, 1989; _____: “Artistas del siglo XVI en Cuenca”. En *Cuenca*, 1989, pp. 33-62.

15 Aunque se volverá a hacer referencia a estos mismos escritos en el desarrollo del discurso de esta investigación se deben tener presentes aquí sus referencias.
PALOMO FERNÁNDEZ, Gema: *La Catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la baja Edad Media...*, op. cit.: BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1991.

16 LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca*. Valencia, 1998.

conocimiento del tema que se está estudiando hace que se obvие el hecho de que no todo el mundo conoce con exactitud la forma de denominar las partes que componen un edificio de la talla de la catedral conquense. Supersticiones, costumbres o el simple hecho de identificar estas partes hace que su desconocimiento impida comprender bien lo que se está presentando. A fin de evitar esto, se incluye a continuación una breve relación de cómo se han venido conociendo, por encima incluso del paso de los siglos, varias partes o elementos de la fachada del templo más importante de Cuenca.

En primer lugar, el frontispicio ha contado desde antiguo con un acceso formado por un graderío al que se aludía como “Los Andenes”. En este espacio, ocupado en su parte derecha por una fuente anexa a la fachada, se abrieron las tres puertas antes mencionadas. La más importante, la central, se conoce como “Puerta del Perdón” y en ella, acomodada en su parteluz, se veneraba hasta los primeros años del siglo XX la “Virgen del Perdón”. Por encima de este primer cuerpo se levantaba el segundo que quedaba retranqueado hacia el interior generando un pasillo o corredor delimitado por balaustres que recibió el nombre de “Los Doce Pares” sin que exista fuente alguna o reminiscencia que permita comprender el porqué de tal nomenclatura. Este paso elevado permitía comunicar las zonas altas del interior del templo y, en especial, su famoso triforio. Flanqueando esta zona se dispusieron –sobre las capillas de san Miguel y san Gregorio respectivamente- los cuerpos cuadrados de las dos torres que cerraban la fachada. Desde sus mismos orígenes, ambas piezas fueron denominadas “Torre del Gallo” y “Torre de la Saeta”. Con la llegada del siglo XVIII se levantó un imponente chapitel de piedra en la torre de campanas que era conocida como “Torre del Giraldo” en alusión a la figura alada que flanqueaba la veleta que la coronaba.

Así mismo y una vez en el interior del templo hay que tener presente que la nave central era y es la “Nave de los Reyes” mientras que las laterales todavía hoy atienden a la “Nave de la Piedad” –a nuestra izquierda si nos ponemos de frente al conjunto- y a la “Nave de los Obispos” –a nuestra derecha-. Para poder facilitar la asimilación de estos datos y ayudar al lector en todo momento a conocer que espacios y zonas concretas se están mencionando se incluye a continuación una planta del templo siguiendo la disposición exacta que tenía en el siglo XVIII (Fig. 4) y que nada tiene que ver, sobre todo en la zona de la fachada y su acceso, con la actual.

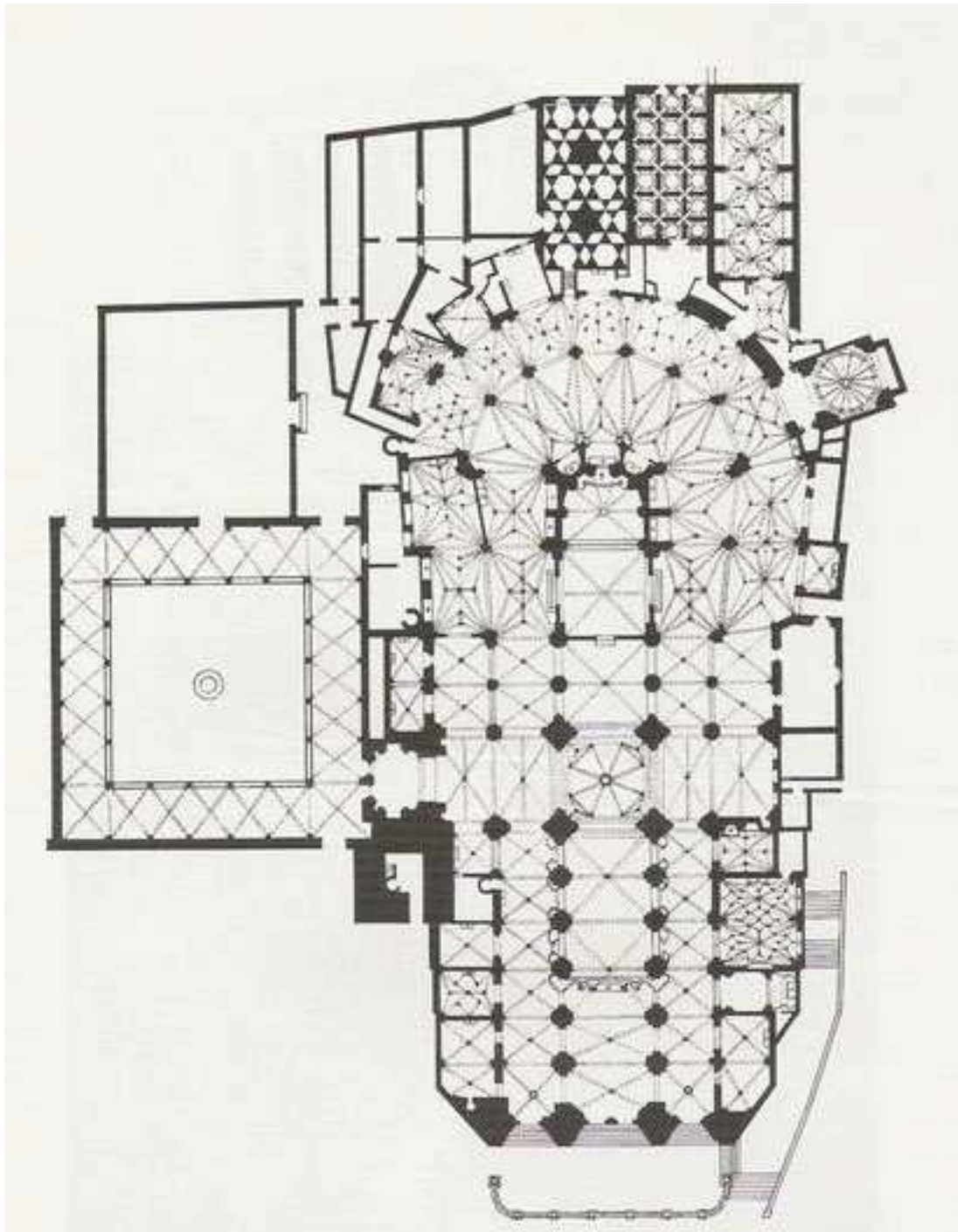


Fig. 4. Planta de la Catedral de Cuenca siguiendo la disposición exacta que presentaba en el siglo XVIII.

2

EL CABILDO DE LA CATEDRAL DE CUENCA Y LAS OBRAS DE LA FACHADA Y LA TORRE DE CAMPANAS ENTRE 1680 y 1750

SU PAPEL COMO MECENAS EN RELACIÓN A LOS ARQUITECTOS Y
MAESTROS DE OBRAS QUE TRABAJARON EN AMBAS OBRAS.
LA CULTURA ARQUITECTÓNICA DE LA ÉPOCA.

2.1

Actuaciones en la fachada de la Catedral de Cuenca y su torre de campanas en las últimas décadas del siglo XVII

2.1.1

Antecedentes

A pesar de las numerosas obras que se han llevado a cabo en la Catedral de Cuenca desde sus orígenes se puede destacar que hubo un elemento cuyos problemas generaron no pocos quebraderos de cabeza a los miembros del Cabildo: la fachada. Los continuos incendios que asolaron los chapiteles de las dos torres que la enmarcaban y la mala cimentación del conjunto hacían que su estabilidad no fuese correcta¹⁷.

No obstante, es a partir del siglo XVII cuando los desperfectos y quiebras que presentaba el conjunto se empezaron a hacer más llamativos y su consolidación se convirtió en una auténtica lucha para quienes decidían sobre ella, los canónigos de voz y voto de la Catedral. Ya desde tan tempranas fechas, se fue tomando conciencia de varios rasgos del frontispicio que incidían muy negativamente en su conservación: la falta de unos cimientos robustos y fuertes, el enorme peso que inferían las dos y sus respectivos chapiteles y lo negativo que esto era tanto para la portada como para el segundo piso -en especial para el corredor o galería que lo recorría y que se conocía con el nombre de los “Doce Pares”- así como el desmantelamiento continuo que todas estas incidencias ocasionaban en la zona de las gradas que permitían el acceso al templo salvando el desnivel de la plaza donde está situado. José Luis Barrio Moya realiza un interesante resumen de lo que aconteció en este conjunto durante las primeras décadas que viene a ejemplificar lo poco que se consiguió reparar. Los continuos

17 LUZ LAMARCA, Rodrigo de: *La Catedral de Cuenca del siglo XIII...*, pp. 53 a 62.

apuntalamiento, añadidos y remaches que se le aplicaron no ayudaron lo más mínimo a reducir esta problemática; más si cabe aún la acrecentaron de forma progresiva. Así, a principios de 1600 se pagaban mil reales a varios canteros por arreglar una de las torres; por no solucionarse nada, varios meses después se pedía a otro artífice que adecentase la misma estructura dando también diseño de un chapitel. Por no convencer el modelo presentado al Cabildo se decidió demandar la colaboración de Francisco de Mora quien, ya en 1606, realizó unas trazas para dicha obra que finalmente fueron aceptados. En 1639 se repararon varios nichos de la portada -desembolsándose como pago nada menos que 31.790 maravedíes- y en 1643 se decide dismantelar el chapitel de la torre de campanas porque amenazaba ruina.

Paralelamente a estos acontecimientos la ruina de la fachada aumentaba y se decidió en 1665 dismantelar buena parte del pórtico -hasta la zona del corredor del segundo piso o “Doce Pares” aunque también se planteó la coyuntura de tener que incidir en zonas más altas. Para dirigir todos estos trabajos se demandó la supervisión del arquitecto José de Arroyo quien en 1668 ya daba por concluidos sus quehaceres de los que apenas existen datos concretos. La ausencia de los mismos obliga a que únicamente se puede tener en cuenta, de momento, lo que se consiguió con ellos: nada que solventase el mal estado de la fachada.

Debido a lo inseguros que quedaron los miembros de la mesa capitular de que lo realizado por Arroyo fuese a solucionar los problemas del frontispicio buscaron la opinión de otro afamado artífice afincado en Madrid: el hermano Francisco Bautista. A 25 de junio de aquel año el clérigo confirmaba que todo lo nuevo se hallaba correctamente elaborado según arte y que se tenían varios espacios más firmes por haberse cerrado algunos huecos. Así mismo, no observaba ninguna junta desunida ni ninguna quiebra que le hiciese recomendar su reparación. No obstante, puntualizó que era muy importante macizar todos y cada uno de los nichos de la fachada por no ser del todo buena su robustez y apuntalar la escalera de caracol que subía a los “Doce Pares” por esa misma razón. En resumen, declaraba que todo se hallaba con seguridad y firmeza.

Extrañas parecen sus palabras -tal vez respondieron a la intención de agradar al Cabildo y hacerle oír aquello que quería escuchar aun sin tener en cuenta la realidad ni las propias dudas que ya se intuían- si se atiende a que, pocos años después -a 30 de abril de 1670- se llamaba al maestro José Sopena para que reconociese la fachada por ser su estado cada vez más lamentable. Este artífice encontró los pilares donde descansaba

todo el conjunto macizos y sin ninguna piedra dañada en su exterior pero recomendó hacer varias catas para asegurarse que el interior también tuviese un carácter compacto; de no ser así peligraba y mucho la permanencia del conjunto. Si estas piezas se hallaban correctamente sólo sería necesario añadir un recalzo para robustecerlas un poco más¹⁸.

La breve relación que se ha presentado en esta introducción pone de manifiesto que poco se había conseguido remediar en la maltrecha fachada de la Catedral de Cuenca con las actuaciones abordadas durante el siglo XVII lo que propició, aun más si cabe, que su desmembramiento, falta de compactación y rupturas fuesen cada vez mayores. El desvencijado imafronte conquense precisaba de una actuación global que incidiese en su cimentación y de que se tomase una decisión definitiva sobre el acuciante problema que además constituían las dos torres rematadas por chapiteles que la enmarcaban.

No pocas diligencias se iniciaron a partir de este momento y no pocos fueron los arquitectos que se hicieron llamar para encontrar con una solución definitiva a tales males. Las controversias que surgieron a raíz de esta intención no fueron pocas, las diferentes opiniones que se vertieron muchas y los reales de vellón gastados excesivos hasta que, con el paso de los años y no pocos avatares se consiguió frenar la ruina de una de las partes más representativas del principal templo conquense.

Aunque algunos de estos episodios ya han sido presentados y analizados siendo de gran ayuda para comprender el devenir de esta construcción, las nuevas incursiones documentales efectuadas con motivo de esta tesis doctoral permitirán al lector comprender gracias a informaciones inéditas todos y cada uno de los diferentes episodios que incidieron tanto en la fachada como en la torre de campanas de la catedral ya que son dos obras cuya vinculación y cuyo carácter visual y compositivo siempre han ido a la par. Numerosos y afamados arquitectos de finales del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII fueron los encargados de buscar soluciones a todos estos inconvenientes dando lugar a un buen número de declaraciones, similares en ocasiones y muy dispares en otros momentos, que suscitaron un buen número de dudas en los miembros del Cabildo. La falta de recursos económicos fue, en la mayoría de las ocasiones en que se pretendió dar lugar a una reforma global, el máximo condicionante para ver truncadas un buen número de expectativas.

18 BARRIO MOYA, José Luis: "El hermano Francisco Bautista y la desaparecida fachada de la Catedral de Cuenca". En *Imafronte*, núm. 2. Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, 1986, pp. 61 a 64.

A lo largo de las siguientes páginas se analizarán todos estos proyectos tanto si finalmente llegaron a materializarse como si tuvieron que verse postergados por razones de diversa índole. Tanto la torre de campanas como la fachada y las dos torres que la remataban fueron objeto de varios intentos por modificar su fisionomía así como de asegurar su buen estado de conservación y la firmeza que nunca debían haber perdido. Para ello se plantaron modificaciones radicales y otras menos rupturistas basadas en la conservación, se discutió hasta la saciedad a fin de encontrar la mejor solución sobre aspectos tales como la erección o no de dos chapiteles de piedra sobre los cuerpos de las torres de la fachada y no se dudó en contar con las opiniones más contrastadas y eruditas del momento para dar lugar a ello. Todos estos hechos son de gran relevancia para comprender y profundizar más en el conocimiento que hasta hoy se tiene de la situación arquitectónica vivida en Cuenca a finales del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII.

2.1.2

La intervención del maestro de origen cántabro Félix de la Riba Campos

Tomando como punto de inicio para el discurso de esta tesis doctoral las obras que se llevaron a cabo con anterioridad a 1680 y poniendo al lector en antecedentes de cómo no se conseguía de ninguna manera adecentar por completo el conjunto de la fachada de la Catedral se presentan a continuación los siguientes trabajos que tuvieron lugar antes de finalizar la centuria con los que, una vez más, se intentó dar un espaldarazo definitivo a las pretensiones de conseguir lo que no se había logrado previamente.

La apariencia de que todo estaba correcto y medianamente solucionado tras la intervención de José Sopeña y la falta de datos que corroborasen lo contrario ha hecho que se pensase que nada se había hecho en la zona de la fachada de la Catedral de Cuenca hasta el siglo XVIII.

No pudiéndose calificar de actividad relacionada estrictamente con el ámbito constructivo, sí es necesario señalar que varios trabajos de conservación y limpieza se realizaron en el imafronte conculcense en la década de los años 80. No conocida esta información hasta la fecha, fue concretamente en el año 1685 cuando el por aquel entonces Maestro Mayor de la Catedral Félix de la Riba se comprometía a limpiarlo - muy previsiblemente para adecentar el conjunto después de las últimas obras-,

atendiendo a unas condiciones que habían sido elaboradas por él mismo, por un precio total de 3000 reales¹⁹. Si los miembros del Cabildo atendían a este tipo de menesteres es porque, en aquellos momentos, no tendrían o serían conocedores de ningún otro mal mayor que acaeciese en la fachada y que tuviese que ser tenido en cuenta.

A simple vista, resulta llamativo que un artífice con la categoría que había alcanzado de la Riba se prestase a ejecutar este tipo de tareas²⁰. No pretendiendo aventurar conjeturas, resta exponer que tal vez la propia devoción que le vinculaba con la Catedral y su Cabildo le llevase a actuar así.

Los trabajos de limpieza comenzaron el día 8 de agosto y se dieron por concluidos el 4 de septiembre. El haber localizado las condiciones pactadas para dar inicio a los trabajos permite que sea comprendido este proceso que si bien no tuvo incidencia alguna en la fisionomía del conjunto, sí contribuyó a mejorar su aspecto. Es más, las palabras anotadas por Félix de la Riba en el escrito que redactó aportan luz sobre donde se hacían más necesarias las labores de limpieza y, por ende, donde se debía haber estado trabajando con más intensidad en los años previos. Declaraba el artífice que era obligación del maestro que ejecutase las obras incidir, casi con exclusividad, en el espacio del primer cuerpo hasta la cornisa sobre la que asentaba el corredor superior. Llama la atención a la hora de leer su texto la referencia que insertó atendiendo a que esto debía acometerse “[...] de manera que imite la obra nueva [...]” empleándose formones dentados. No dar lugar a piedras más pulidas o sin el efecto “rústico” que este tipo de herramienta produce respondería bien a criterios de estilo o bien a concepciones plenamente técnicas que atenderían a las necesidades del conjunto a fin de que nada quedase fuera de lugar o resultase disonante.

El dotarlo de un carácter compacto también fue una de las premisas a las que más importancia dio de Riba ya que señaló como las quiebras que se localizasen “[...] se han de cerrar y macizar con buenas lechadas de cal [...]” y, si esto no era suficiente “[...]”

19 Archivo Catedral de Cuenca (A partir de esta nota al pie A. C. C.). Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Expediente 4. 28. Fol. 1 r.

“En 22 de julio de 1685 se remató en Félix de la Riba Campo maestro mayor de las obras de este obispado la de limpiar la fachada de la iglesia de las tres puertas que miran a la plaza en tres mil reales obligándose con las condiciones que se le sirvieron para las posturas las cuales cumplió enteramente y la dio acabada al tiempo que puso que fue el 4 de septiembre habiéndola comenzado a 8 de agosto. Y se le pague los tres mil reales”.

20 Para contextualizar mejor los orígenes de este maestro, entender cómo se produjo su ascenso profesional hasta alcanzar el cargo de Maestro Mayor de Obras de la Catedral de Cuenca y en qué obras concretas trabajó se ha elaborado una biografía suya en el capítulo de esta tesis donde se estudian las personalidades artísticas vinculadas a la disciplina arquitectónica más relevantes de este periodo en Cuenca.

añadir algún pedazo de piedra [...]”. Esta indicación pone de manifiesto que, a pesar de haberse realizado una importante reforma, la firmeza de la portada, su robustez, y el hermetismo que impediría las filtraciones de agua no se encontraban totalmente asegurados.

De igual manera, en las actuaciones precedentes y, en especial, en la última realizada se debió pasar por alto -o tuvo que obviarse por alguna otra causa, casi con total seguridad, económica- el atender a aspectos estilísticos o decorativos ya que varias esculturas se hallaban quebrantadas, sin alguna de sus partes, y no habían sido repuestas. En un primer recuento, el maestro constató que varias piezas ubicadas en las tres portadas -concretamente bajo las claraboyas o aberturas que las horadaban- estaban incompletas siendo imprescindible componer dos cabezas, tres brazos y cinco manos. Muy probablemente *a posteriori*, el propio de la Riba corregía su indicación y señalaba que se debían hacer cinco cabezas, seis brazos y seis manos. Para dejar constancia de esta decisión no dudó en redactarla al margen de su propia declaración.

Lo embarazoso de la construcción de un andamiaje para poder efectuar estos trabajos condujo a que el maestro recomendase terminarlos con gran premura en apenas mes y medio desde el día en que se iniciasen a la par que aconsejó que se construyese un andamio móvil, que no ocupase mucho, y que se pudiese ir moviendo de un lugar a otro. El coste de todo ello lo estableció el maestro en tres mil ochocientos reales de vellón²¹.

21 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Expediente 4. 28. Fol. 1 r.

“Condiciones con las cuales se ha de ejecutar el limpiar las portadas y puertas principales de la catedral de esta ciudad de Cuenca de orden del señor don Alonso de Alarcón canónigo y obrero de ella son las siguiente:

Primera condición que el maestro que se encargare de ejecutar y limpiar dicha portada y puertas principales contiguas a ella con toda la fachada hasta la coronación de cornisa que es la del corredor se ha de limpiar todo dejándolo con toda perfección de manera que imite la obra nueva con formones adentados para la sillería. Y caso que alguna de ella se atase algo tiesa se limpiará a golpe. Y en cuanto a las alturas se necesitan hacer para limpiar las gubias y formones de diferentes tamaños también se han de acortar juntas y añadir algún pedazo de piedra si lo necesitase. Y las juntas que hoy se reconocen estar abiertas se han de cerrar y macizar con buenas lechadas de cal todo obrado en esta forma y a toda costa corriendo por cuenta del maestro madera para andamios y clavazón se lo ha de dar dicho señor don Alonso de Alarcón cuando estas fueran necesarias. Y se ha de dar acabada por el embarazo que se pone de seguir con tiempo de mes y medio contando desde el día que se comenzare. Y también se advierte que para ejecutar dicha obra no se ha de ocupar de madera más del claro de una puntada con el andamio, el cual se puede ir mudando de una a otra parte o con otra disposición que el maestro a cuyo cargo corriere disponga uno habiendo mayor embarazo sobre las gradas y losado. Y con que se hagan andamios no han de salir del vivo de las pilastras más de una vara que con eso no se ocupara dicho solado para el paso y comunicación de dicha catedral. Todo obviado en esta manera y con las condiciones dichas arriba y más el hacer algunos miembros en las figuras de escultura que son en las tres portadas bajo de las claraboyas y es lo que se sigue: dos cabezas, tres brazos, cinco manos que todo importa tres mil y ochocientos reales de vellón. Y lo firmo en doce de julio de mil seiscientos y ochenta y cinco años.

Apenas varios días después -a 16 de julio de 1685- era el maestro de cantería residente en Cuenca Juan Basco Castillo, de quien por el momento se desconocen otros datos, quien se comprometía ante el Cabildo en hacer lo que el Maestro Mayor tenía declarado rebajando el precio ochocientos reales. Barajada esta postura por los miembros de la mesa capitular y tras varias conversaciones con Félix de la Riba se consideró, y por ende se remató así, que él mismo y no otro fuese quien materializase el proyecto por los tres mil reales finalmente tasados ya que “[...] por justas y razonables causas que para ello tiene y atendiendo al mayor beneficio de la dicha fábrica y mayor satisfacción de la ejecución de dicha obra hacia y se hizo remate en el dicho Félix de la Riba [...]”²².

Aceptada esta decisión, el Maestro Mayor llevó a cabo sus propias directrices en el tiempo establecido²³ por lo que se debe considerar que se hizo todo lo que tenía declarado devolviéndosele cierto lustre al imafronte y recomponiéndose varias de sus esculturas. Sobre sí además de lo que dejó anotado el maestro en su declaración se realizó alguna otra actuación en la fachada en este momentos sólo se ha localizado una referencia, en un folio suelto del mismo legajo que está siendo analizado, en la que se constata que se aderezaron varias de las vidrieras que decoraban el conjunto y permitían la entrada de luz en el interior. Muy probablemente y a tenor de las palabras registradas, tales reparos no conllevaron ningún cambio en la estructura morfológica del acceso:

“22-IX-1685

Memoria de las obras que se han hecho en las vidrieras de esta santa iglesia en la fachada de la plaza.

Primeramente veinte y dos reales de la primera vidriera que se echó en el círculo redondo de la puerta primera de la calle san Pedro. 22.

Cincuenta reales que tuvo de costar el aderezo de la vidriera del óvalo de la tercera puerta de toda costa. 50”²⁴.

Siguiendo a pies juntillas un criterio basado en la configuración de un acceso decente al templo y un frontispicio impactante que respondiese a la categoría del mismo, los miembros del Cabildo encargaron a de la Riba que adecentase los chapiteles de las dos

Félix de la Riba Campos [Rubricado]

Las cabezas han de ser cinco, los brazos seis y las manos otras seis. [Al margen]”.

22 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Expediente 4. 28. Fol. 1 v.

23 Ibidem.

“He recibido del señor don Alonso de Alarcón canónigo y obrero mayor de la fábrica de esta santa iglesia los tres mil reales en que se remató la obra de limpiar la fachada de dicha santa iglesia con las condiciones que puse en el remate. Cuenca a ocho de septiembre de mil seiscientos y ochenta y cinco años.

Félix de la Riba Campos [Rubricado]”.

24 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Expediente 4. Folio suelto.

torres que enmarcaban el conjunto de lo que se deduce que, muy a pesar de las reformas que se dieron en ellos años antes -concretamente en torno a 1675- su estado no era el idóneo para el lugar que ocupaban.

Por orden del canónigo Alonso de Alarcón, en aquel momento obrero de la fábrica, el maestro recibió el encargo concreto de repararlos eliminando todos y cada uno de los desperfectos que hallase. A fin de dejar constancia de cuáles fueron sus apreciaciones, éste redactó -a fecha de 29 de diciembre- una declaración que con motivo de este estudio es presentada por primera vez. A pesar de no tratarse de un texto de gran extensión, contiene información importante para entender cómo se encontraban estas dos estructuras a finales del siglo XVII ya que su incidencia sobre la propia fachada de la Catedral y, más concretamente, sobre las dos capillas que sustentaban las torres era cuando menos digna de ser tenida muy en cuenta.

Dado que no tuvo que plantear una reforma propiamente dicha sino un reparo ocasional, de la Riba recomendó que tanto las agujas como el collarín o moldura desde la que arrancaban se recubriesen de la mejor forma posible con pizarra y plomo a fin de evitar cualquier tipo de filtración de agua. Otras piezas, tales como diagonales o cerzoncillos, se hallaban desviadas y fuera de nivel por lo que era obligatorio su reparo. Urgía también recomponer los faldones sobre los que asentaba cada chapitel, remodelar pedestales, cornisas y basas de piedra empleando plomo y asegurar que las buhardillas quedaban bien cerradas y sin daño alguno para impedir la entrada de agua o la incidencia de los vientos. Gracias a esta descripción del artífice, además de sobrentenderse el perfil escurialense que poseerían estas coronaciones, se toma conciencia de que la firmeza y la seguridad de los chapiteles distaban mucho de ser adecuadas. Además, y tal y como se verá en el desarrollo de este capítulo, su estilo y tipología se iban alejando progresivamente de los nuevos gustos de la época y el hecho de verlos sustituidos por sendas piezas de piedra se convirtió en una premisa constante para el Cabildo. Terminaba de la Riba su discurso emitiendo que el coste que alcanzarían los trabajos que se hacían precisos era de mil reales de vellón.

Apenas un día después de que se emitiesen estas apreciaciones, un desconocido Andrés de Anero -quien se califica así mismo en la documentación consultada como “[...] maestro de hacer chapiteles [...]” se comprometía ante el Cabildo a ejecutarlos por un precio de ochocientos reales²⁵. Parece ser que esta propuesta debió ser del agrado de los

25 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Expediente 4. 29. Fol. 1 r.

miembros de la mesa capitular ya que las obras se principiaron de inmediato y apenas un mes después se daban por concluidas librándose los pagos que habían surgido y declarándose todo por rematado. De esta rapidez se deduce que tuvieron que ser muy someras y que poco o nada modificarían el aspecto que presentaba en aquel momento el acceso a la Catedral. De igual manera, y gracias a otro pago hecho efectivo a este mismo artífice, se contrasta un dato hasta el momento desconocido y que resulta novedoso a la par que desconcertante: en la fachada no sólo existían los chapiteles que cerraban las dos torres sino también otro par más pequeños de los que no registró su ubicación:

“Así mismo he recibido del dicho señor don Alonso de Alarcón otros ciento y treinta y dos reales por el aderezo de los dos chapiteles pequeños de la fachada y del de nuestra señora del Sagrario en que se ajustaron los aderezos. Cuenca 20 octubre de 1685.
Andrés de Anero [Rubricado]
132 reales”²⁶.

Resultando por el momento complicado situar estos remates, se hace indispensable volver a retomar la redacción de este capítulo no sin antes puntualizar que al papel que desempeñó Félix de la Riba con relación a la fachada tuvo en todo momento un claro perfil teórico al limitarse a dar las indicaciones pertinentes para que fuese otro artífice menos cualificado, aunque tal vez más experto en la práctica, quienes las ejecutase²⁷.

“Andrés de Anero maestro de chapiteles y residente en esta ciudad digo que he visto yo reconocido los reparos que se pretenden ejecutar en esta santa iglesia de Cuenca de orden del señor don Alonso de Alarcón canónigo y obrero de esta santa iglesia y según parece por las condiciones hechas por Félix de la Riba, las cuales me obligo a ejecutarlas y dejarlas hechas a toda satisfacción en precio de ochocientos reales de vellón dándome pizarra, clavos y plomo y garabatos si fuesen necesarios. Y porque lo cumpliré me obligo a darlo acabado en todo este presente mes de octubre de este presente año. Y lo firmo en Cuenca a treinta de septiembre de mil y seiscientos y ochenta y cinco años.
Andrés de Anero [Rubricado]”.

- 26 El encargado de desembolsar el dinero invertido en esta empresa, el ya citado don Alonso de Alarcón, también anotó que Anero había actuado sobre estos dos elementos además de en el chapitel que cubría la cúpula de la Capilla del Sagrario. Sin embargo, tampoco dejó constancia de donde se hallaban ubicados:

“Item novecientos y treinta y dos reales que pagué a Andrés de Anero maestro de hacer chapiteles los 800 en que se concertó el aderezo de los dos de la fachada de la plaza con las condiciones que puso el Maestro Mayor Félix de la Riba y ciento y treinta reales que también le di por el aderezo de los dos otros chapitelillos pequeños y por el de la capilla de nuestra señora del sagrario ya que estos tenían mucha necesidad de aderezo. Y dio recibo de ambas partidas en 24 de octubre. 932”.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Expediente 4. 29. Fol. 1 r.

Finalmente, el coste total de lo que se obró en todos los remates citados alcanzó los mil seiscientos reales de vellón.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libro de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 38 v.

- 27 Este tipo de práctica, tal y como se analiza en el apartado de esta misma tesis doctoral donde se estudian el resto de obras que este arquitecto, fue constante en el grueso de su faceta profesional durante el tiempo en que permaneció en Cuenca ostentando el cargo de Maestro Mayor.

Nada nuevo se registra en el entorno de la fachada de la Catedral de Cuenca hasta casi diez años después -1694 concretamente- cuando se efectuó un pago de 300 reales al maestro de cantería Juan Rojo por atender al aderezo que se necesitaba en la zona de las gradas. De nuevo se volvía a necesitar reparo en dicho espacio que se convirtió, junto con el resto de imperfecciones que presentaba la fachada y que ya han sido anotados, en uno de los núcleos donde más se tuvo que incidir para conseguir que se mantuviese en buen estado. Al igual que en el resto de elementos mencionados, el no abordar un proyecto global que implicase la rotunda reforma de este espacio hasta bien entrado el siglo XVIII así como el carecer de un planteamiento similar para el frontispicio y tener que estar abriéndose una vez tras otra sus cimientos -sin olvidarse que era una zona de continuo trasiego donde además, en los días de fiesta, se aglutinaban un buen número de fieles- se dio lugar a pequeños y puntuales reparos que poco ayudaban a su conservación.

En este momento concreto, el maestro empleó un total de veinte varas de piedra nueva labrada con las que rellenó algunas aberturas que se hacían visibles en los postes de las puertas de acceso a las escaleras. El resto de las gradas no fue objeto de reforma alguna. Apenas varios años después -a mediados de diciembre de 1696- era otra zona concreta de la fachada la que parecía tener problemas: el corredor de los “Doce Pares”, nombre con el que se conocía la galería o corredor del primer piso. Por orden del canónigo don Marcos Zerdán de Landa se solventaron unos desperfectos que, siguiendo lo anotado en las Cuentas Generales de aquel año “[...] estaban ocasionando grave perjuicio a la fachada [...]”. Esta inclinación del clérigo vino influenciada por una declaración emitida por el maestro de cantería Santiago Martínez de Palacios quien exponía que era preciso actuar en una de las zonas que, continuamente, estaba presentando problemas a la hora de conseguir aportar al conjunto la robustez y firmeza que desposeía.

Según el criterio del artífice -cuyas palabras se transcribieron en un legajo de la sección Cuentas conservado en el Archivo de la Catedral²⁸- se hacía imprescindible volver a enlosar este pasillo con losas perfectamente labradas, ajustadas al espacio que debían ocupar y bañadas en argamasa para mejorar su impermeabilidad. Su disposición debía

28 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 17. Expediente 2. 49. Fol. 2.

La transcripción de esta declaración se encuentra en el apéndice documental de este capítulo con la nomenclatura de DOCUMENTO 1.

Con el fin de completar la redacción de este nuevo episodio relacionado con la fachada de la Catedral de Cuenca también se insertarán a partir de ahora datos contenidos en:

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 95 r.

darse en pendiente hacia los balaustres que delimitaban el corredor para así impedir que el agua de lluvia quedase estancada y provocase filtraciones. Añadía Santiago Martínez que en esta misma zona había varias piedras que debían ser cambiadas por hallarse muy maltrechas así como dos o tres cornisas que habían sido mal trazadas y que era preciso sustituir por otras nuevas “[...] en su correspondencia [...]”. El artista no resultó más explícito a la hora de anotar si esta incorrección se debía a una cuestión de estilo, por no quedar la obra unitaria al haberse ido componiendo con ornamentos de diferente lenguaje, o estrictamente técnica por cuestiones de conservación, firmeza y solidez.

Mayor detallismo reflejó Martínez de Palacios a la hora de indicar la existencia de “[...] dos cubos apedestralados [...]” que se encontraban en la zona intermedia de la Puerta de la Virgen del Perdón y que debían apuntalarse, ser demolidos después y rehechos definitivamente en consonancia al mismo estilo y forma que presentaban. Al tratarse de una actuación a llevar a cabo en un espacio relevante, recomendó que para ella se empleasen dos tipos de piedra de diferente tonalidad. La mayor parte debía ser blanca a excepción de las dos primeras hiladas que se debían confeccionar con piedra tormo -de tonalidad parda- dando lugar así a un cierto juego cromático. Esta anotación permite corroborar como se mantenían y preservaban elementos de clara raigambre gótica pero atendiendo a principios “modernos”. En las dos puertas laterales, también era preciso sustituir varias piedras por encontrarse muy maltratadas aunque, una vez más, se instaba a que se mantuviesen tanto la calidad como la labor de las primitivas. Así mismo, el artífice hizo especial hincapié en lo importante que era conservar en buen estado la fuente anexa a la fachada y las piedras que la componían. Por hallarse buena parte de ellas muy deterioradas, era obligada su sustitución.

El total de estos reparos ascendía a 5300 reales y buena parte de los materiales debían ser abonados por el maestro en quien recayese la materialización práctica del proyecto. El propio Martínez manifestó su interés por ejecutar los trabajos realizando pujas *a la baja* en oposición a varios maestros para, finalmente, conseguir el remate del proyecto por un precio de 4500 reales. Las condiciones que debía cumplir eran las mismas que tenía redactadas y el plazo de ejecución para finalizar las obras se fijó en el día de san Juan del año siguiente de 1697.

No se registró en la documentación consultada ninguna referencia o anotación que indique que algo no se llevó a cabo o que surgiese algún tipo de contratiempo por lo que se puede confirmar que las reformas y reparos que precisaba la fachada de la Catedral de Cuenca a finales del siglo XVII se ejecutaron como quedó establecido. Para

corroborar esta afirmación, sirva la confirmación realizada a 18 de julio del citado año de 1697 por el aquel entonces Maestro Mayor Fray Domingo Ruiz de que todo se había efectuado correctamente. Es más, se dejó anotado que el maestro Santiago Martínez fue recibiendo distintos pagos durante el tiempo en que duraron las obras hasta que se hicieron efectivos los 4500 reales pactados.

De igual forma, sí se incluyeron citas que atendía a como se intervino en los corredores del primer piso para solventar la falta de inclinación -sorprendentemente no prevenida- del pavimento. Concretamente, los miembros del Cabildo ordenaban a 11 de agosto de 1696 lo siguiente:

“[...] el señor don Marcos Zerdán obrero ha visto el suelo de los corredores que están sobre la portada de esta santa iglesia el cual necesita repararse porque con las nieves y aguas que se detienen a causa de no estar pendiente se origina el recalarse los arcos de la portada [...] El Cabildo acordó que el señor obrero lleve maestros que reconozcan los corredores y los reparos de que necesitan y lo haga hacer con la brevedad posible”²⁹.

El grueso de estas actuaciones puede parecer sencillo y de poca impronta pero de lo que no cabe duda es que el estado que presentaba la fachada no debía de ser del todo correcto.

Concluye de este manera un siglo en el que los trabajos llevados a cabo en la fachada de la Catedral de Cuenca fueron continuos aunque no llegaron a alcanzar los niveles de incidencia en el conjunto que hubiesen sido necesarios para frenar su decadencia y, sobre todo, evitar males mayores que progresivamente fueron produciéndose. Muchos maestros quedaron vinculados a ella gracias, sin duda, a la intercesión de los miembros de la mesa capitular quienes, a pesar de verse en las más de las ocasiones limitados por no poder hacer frente a gastos elevados, no cesaron en manifestar su continuo compromiso para conferir una mayor relevancia, a la par que firmeza, a tan insigne parte de su templo.

Con estas mismas pretensiones e intencionalidad dio comienzo el siglo XVIII. Similares problemas se manifestaron una y otra vez; numerosas pequeñas actuaciones intentaron evitar el continuo deterioro de esta fachada, sus espacios circundantes y los diferentes elementos que la engalanaban, eso sí, sin mucho éxito; varios arquitectos de reconocido prestigio se vieron involucrados en estas incursiones o en las diligencias que se emprendieron para llevarlas a cabo siendo determinante para su presencia en Cuenca la intercesión del Cabildo; muchos miles de reales de vellón se gastaron a pesar de que la situación económica de la fábrica no fue nunca holgada. Todo esto para que, finalmente

29 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1696. Libro 169. Fol. 104 v.

y tras no pocos intentos, se consiguiese evitar la eclosión del conjunto no sin sacrificar, como se pondrá de manifiesto a continuación, un principio que de haberse tenido más en cuenta habría generado una obra relevante: se relegó a un segundo plano la posibilidad de haber dotado conjunto de un léxico o lenguaje estilístico global y unitario. La conservación de antiguos elementos de origen gótico a los que se fueron anexionando muchos otros más acordes con el momento generaron un imafrente que no pocas veces ha sido calificado como “auténtico pastiche de estilos”.

2.2

La primera década del siglo XVIII

2.2.1

Cambio en el perfil de la fachada

La erección de un chapitel de piedra para la Torre de Campanas (1701-1703)

Las intervenciones de fray Domingo Ruiz, Domingo Ruiz, Juan de Arruza, Juan de Villanueva y fray Francisco de san José

La llegada del siglo XVIII no supuso un cambio en las pretensiones de la mesa capitular conque se dotar su templo con un acceso digno y en buen estado. No obstante, este carácter continuista no consiguió traer consigo la toma de conciencia por parte de dichos canónigos de que era precisa una actuación global en la fachada. La tan comentada falta de medios tampoco mejoró con el cambio de siglo -muchas veces incluso empeoró- y, de nuevo, se propiciaron puntuales reparos que no siempre consiguieron su propósito

Uno de estos trabajos, desconocido hasta el momento tal vez por su carácter menor aunque no se debe pasar aquí por alto, aconteció durante los primeros meses de 1700 y tuvo como objeto de cuidado las tan retocadas gradas que permitían acceder al templo y que cerraban el espacio circundante a la fachada.

Como ya se ha mencionado, esta zona era no sólo un lugar de paso sino también el rincón idóneo para contemplar las muchas celebraciones y acontecimientos que se desarrollaban en aquellos años en la Plaza Mayor de Cuenca. Sin duda, las festividades taurinas eran unas de las más concurridas por lo que no eran pocos los daños que, durante su celebración, se producían en este lugar

Si se tiene en cuenta que ya en el apartado anterior se indicó que la reforma de este

graderío quedó en el aire, los daños que se causaron en él durante una de estas fiestas de toros por aquellas fechas no hicieron más que acrecentar su ruina. Las quejas de varios canónigos llegaron a oídos de la mesa capitular por ser continuas las sumas que se gastaban a raíz de este tipo de coyunturas³⁰. Fue el obrero de la fábrica don Marcos Zerdán quien, a 24 de abril de 1700, alegó ante el Cabildo que eran nefastos los daños que causaban en las gradas y el imafrente los labriegos y gentes sin recursos por aglutinarse allí ante la imposibilidad de costearse una localidad en los andamios que se levantaban en la plaza a fin de contemplar tales festividades. Se pidió consejo al Maestro Mayor Fray Domingo Ruiz para valorar si, mediante la erección de varias columnas o pilares entre los que se dispondrían cadenas de hierro, se conseguiría controlar el acceso a la zona a un número concreto y reducido de labradores o, incluso, impedirlo por completo³¹.

Es interesante apreciar cómo, a pesar del carácter poco relevante de esta petición, no se dudó en recurrir a la máxima autoridad en materia constructiva del obispado por lo que la importancia que se daba a que todo se subsanase de la mejor forma posible no era poca. El artífice recomendó se dispusiesen unos antepechos de sillería muy fuertes, dispuestos a trechos en el plano de la primera grada, a los que se adjuntarían unas cadenas de hierro con grapas para poder atravesar listones de madera. Conocedores de esta propuesta y ante la ausencia del obispo Alonso Antonio de San Martín de la ciudad, la mesa capitular decidió esperar a su regreso ya que debía ser él y no otra persona la que discurriese si esa era la mejor de las opciones que se podía barajar³². Si bien la documentación consultada no registra que se contase con ningún otro proyecto sobre esta misma obra que hiciese pensar en tener que elegir entre varias opciones, es innegable que se daba una total importancia a las opiniones del máximo dirigente eclesiástico de la ciudad en todo lo referente a materia constructiva.

Este rasgo hizo que el obispo se mostrase tajante tras contemplar lo que había propuesto el Maestro Mayor; lo que éste pretendía hacer “[...] no era decente para una iglesia

30 Parece ser que este tipo de problemas eran continuos cada vez que se corrían toros en la plaza. Años antes -concretamente en 1690- se pagaron 20 reales a Juan Rojo, maestro de cantería de la ciudad, por el aderezo de una de las bolas que decoraban el pretil de las referidas gradas debido a la embestida de un toro. Sin embargo hay que puntualizar que la materialización de este encargo no se llevo a cabo hasta 1694.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 25 v.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 16. Expediente 1. Fol. 5.

31 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1700. Libro 173. Fol. 53 r.

32 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1700. Libro 173. Fols. 57 r. y 57 v.

catedral como ésta [...]”. Para contar con una nueva opinión encargó al sobrino de dicho maestro, Pedro Ruiz -quien aparece varias veces documentado como maestro de cantería- que trazase un nuevo diseño que sí resultó de su agrado cuando le fue posible valorarlo.

Al no haberse localizado ninguna referencia concreta sobre esta segunda propuesta ni conocerse más datos a tenor de lo emitido por Domingo Ruiz es aventurado hipotetizar al respecto de qué valores o rasgos hicieron que el obispo se inclinase finalmente a favor del proyecto inicial. Casi con total seguridad, la escasez de dinero tuvo que hacer que hasta el propio obispo tuviera que contentarse con dar luz verde a una opción que, en origen, no le satisfizo ni fue de su agrado.

Una vez tomada la decisión de materializar la propuesta del Maestro Mayor, por parte del maestro de arquitectura Lucas Díez de Palacios se remitieron al Cabildo unas nuevas trazas para cerrar las gradas -entregadas a 15 de julio de 1700- pero no hay constancia documental de que ni tan siquiera se barajase la posibilidad de ejecutarlas³³. Tampoco se ha encontrado ningún dato que confirme que algo concreto se hiciese en la zona de las gradas y es muy probable que todas estas diligencias quedasen en nada. Que varios años después todavía se estuviese dilucidando sobre qué hacer en este espacio así lo corrobora y así será puesto de manifiesto a lo largo de este capítulo aunque se debe adelantar que, más allá incluso de las fechas que aquí se plantean como límite de estudio, todavía se siguió trabajando en esta zona³⁴.

La razón para que nada se llevase a cabo hay que buscarla en la necesidad que se tuvo de destinar los pocos fondos económicos de la Catedral a otros menesteres siendo el más relevante el que trajo consigo la erección de un imponente chapitel de piedra sobre la torre de campanas.

En su tesis doctoral sobre el barroco en Cuenca, José Luis Barrio Moya presenta esta obra como la primera actuación importante realizada en la Catedral en el siglo XVIII. Expone el autor que, a raíz de haberse encargado en Madrid un nuevo reloj para el templo, el Cabildo se encontró ante la coyuntura -a 11 de septiembre de 1700- de decidir en qué lugar colocarlo. Sin recurrir en este caso al Maestro Mayor de Obras del

33 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1700. Libro 173. Fols. 103 r., 104 r., 107 v. y 108 r.

34 Aún en 1776 se localiza al arquitecto turolense José Martín Aldehuela cobrando 600 reales por la traza y modelos que tenía hechos para cerrar las gradas de la catedral.
MORA PASTOR, Jesús: *Aproximación a la figura del Arquitecto José Martín (de Aldehuela) y su obra en Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2005, p. 242.

Obispado para encontrar la mejor solución, se encargó a un maestro de nombre Lucas el que diese su parecer siendo éste rotundo a la hora de afirmar que colocar el reloj sobre la bóveda de la Nave de los Reyes era la mejor solución. Paralelamente, también se hizo llegar a Cuenca al maestro de obras de origen cántabro Juan de Arruza -que se encontraba trabajando en Tarancón- para que expusiese su opinión³⁵.

Una vez reconocidas las bóvedas, dicho artífice concluyó que nada se colocase sobre ellas por no ser lo suficientemente fuertes proponiendo como alternativa el levantamiento de un chapitel de piedra sobre la torre de campanas en cuyo espacio interno se colocaría el referido reloj. Para ilustrar gráficamente sus disposiciones, Arruza hizo llegar al Cabildo dos trazas de chapitel -una que alcanzaría setenta pies de altura y otra, mucho menor, que sólo llegaba a los cincuenta y seis- a fin de que fuesen remitidas al obispo quien debía emitir la decisión definitiva.

Sin embargo, varios miembros de la mesa capitular se mostraron reticentes ante cualquiera de estas dos opciones manifestando que lo único que se debía tener en cuenta era que lo que se hiciese fuese lo más económico posible. Esta razón generó que incluso se llegase a barajar la posibilidad de levantar una espadaña en lugar de un chapitel para albergar el citado reloj. Ante esta coyuntura, el obrero de la Catedral hizo llamar a Juan de Villanueva, por ser un maestro de gran crédito que se encontraba remodelando la parroquia de Villaescusa de Haro, con el fin de que valorase no sólo las declaraciones y trazas ya mencionadas sino también unas nuevas que había confeccionado quien en aquel momento ostentaba el título de Maestro Mayor: Fray Domingo Ruiz.

Los miembros del Cabildo no se veían capaces de decidir entre tantas opiniones y tampoco lo hizo el obispo Alonso de San Martín quien prefirió quedarse al margen y dejar que fuesen peritos en el arte de la arquitectura quienes finalmente hiciesen valer un criterio contrastado. Se llegó incluso a plantear la posibilidad de que todas las trazas se enviasen a Madrid donde el agente de la Catedral don Lucas Zalduna las haría consultar *con maestros de toda satisfacción*. Finalmente, por parte de la mesa capitular se eligió como más oportuno el proyecto de menor tamaño presentado por Arruza -al que se añadirían 9 pies para alcanzar los 65 pies de altura- y cuyo coste alcanzaría los 60000 reales.

35 Aunque se van a insertar a continuación datos sobre la personalidad artística de Arruza, quien durante un breve periodo de tiempo llegó a ostentar incluso el cargo de Maestro Mayor de Obras de la Catedral, se remite al lector a la biografía de este maestro que se ha incluido en esta tesis doctoral para poder abordar mejor el conocimiento de su faceta artística.

Las obras comenzaron rápidamente pero no transcurrieron con la celeridad requerida para encontrarse concluidas en el momento en que el maestro que había confeccionado el reloj en Madrid, Domingo Mayer Offert, remitió una misiva al cabildo -recibida en Cuenca a 13 de julio de 1701- informando que la pieza estaba terminada y se encontraba dispuesto a conducirla a la ciudad. Para explicar tales retrasos, Barrio Moya alega que el Cabildo requería continuas modificaciones en el proyecto inicial como el añadido de varias ventanas con forma de arco cuyo coste ascendía a 8000 reales.

Tras esto retrasos iniciales se trabajó a buen ritmo durante toda la primera mitad de 1702 y se pudo dar el chapitel por concluido el día 18 de noviembre. El propio Juan de Arruza -calificándose a sí mismo como Maestro Mayor del Obispado- solicitaba a la mesa capitular que enviase persona inteligente a juzgar si había obrado con propiedad y, según arte, atendiendo a las condiciones contratadas.

El correcto asentamiento del reloj, que había sido conducido a Cuenca durante aquel mismo periodo de tiempo, debió tener al Cabildo muy ocupado ya que en enero de 1703 Arruza volvía a pedir que se confirmase si su obra era digna de ser bien reconocida a pesar de que aun quedaban por concluir varios elementos de escasa importancia. Así mismo, pretendía que se le hiciese efectivo el dinero que le quedaba por cobrar de su trabajo ya que quería viajar a su tierra y no le era posible por no tener medios con que hacerlo. Recibiendo una ayuda para el viaje de 1000 reales hasta que se tantease lo obrado en el chapitel y habiendo dejando la obra segura, el maestro abandonó Cuenca y el Cabildo decidió esperar a su regreso para realizar el referido reconocimiento³⁶.

La información aportada por Barrio Moya resulta esclarecedora y de vital importancia a la hora de entender el proceso cronológico de esta empresa constructiva, de conocer que artífices quedaron vinculados a su desarrollo y de comprender el papel que jugó un organismo oficial de la talla del cabildo catedralicio a la hora de marcar el transcurso de esta obra que siempre se ha analizado de forma paralela al devenir de la fachada. No obstante, hay que informar al lector de que esta actuación no se dio en el espacio exacto que circundaba el frontispicio ya que la torre de campanas se encontraba alejada de la entrada del templo -separada por tres capillas- formando parte del acceso al claustro. A pesar de ello, el hecho de que la portada de la Catedral vista de frente o de perfil, siempre quedase circundada en perspectiva por este importante elemento hace que se hayan estudiado en conexión. Por este motivo, además de la implicación que tuvo esta

36 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op. cit., pp. 422-431.

obra con muchos de los artífices que trabajaron en la fachada, se inserta el desarrollo de este proceso constructivo en este apartado y en este momento exacto.

Trayendo de nuevo a colación lo aportado por Barrio Moya hay que destacar que la ausencia de datos concretos y el mutismo que se aprecia para con las declaraciones emitidas por los diferentes maestros que intervinieron en esta empresa, así como la falta de referencias a los motivos que determinaron buena parte de los acontecimientos ocurridos, hacen que lo conocido hasta la fecha en relación a los orígenes de este elemento no sea completo y, en ocasiones, los datos presentados hayan podido parecer sesgados. Para ampliar esto se exponen a continuación nuevas fuentes documentales que ayudarán a comprender mejor este hito constructivo.

Si bien se ha querido situar el punto de arranque de toda esta actividad en 1700, fue varios años antes cuando quedó registrada en el libro de Actas Capitulares de la Catedral la llegada a Cuenca de un maestro relojero foráneo que fabricaba este tipo de piezas. A 27 de septiembre de 1698, el Cabildo consideraba que hallándose en la ciudad -proveniente de Madrid- Domingo Mayer Offert y ser éste capaz de confeccionar relojes “[...] con gran arte [...]” sería bueno consultarle la posibilidad de que ejecutase uno para el templo ya que el que se conservaba se hallaba en pésimo estado³⁷. Por los cortos medios económicos con que se encontraba la fábrica, en un primer momento se decidió no dar pie a tal necesidad pero gracias al conocimiento de cómo transcurrieron los hechos se sabe que finalmente fue efectuado un encargo a dicho artífice. No se debe pasar por alto que los relojes de las catedrales y grandes parroquias tenían un papel fundamental en las sociedades modernas cuando los de pared y bolsillo eran objetos de lujo al alcance de muy pocos³⁸.

Este razonamiento debió influir a los canónigos de la Catedral que aún sin tan siquiera

37 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1698. Libro 171. Fol. 158 r.

Por el momento, la búsqueda de más datos e informaciones que ayuden a entender la personalidad artística de Domingo Mayer Offert han resultado infructuosos.

La bibliografía consultada sobre los relojeros que trabajaban en Madrid, tanto nativos como foráneos, a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII nada aporta sobre este artífice Cf. BENITO RUANO, Eloy – MONTAÑÉS FONTENLA, Luis: *Dos estudios sobre relojería Matritense. Relojes y relojeros del ayuntamiento de Madrid. Maestros constructores establecidos en la Corte*. Valencia, Albatros ediciones, 1981.

38 La evolución de estos objetos mecánicos -de los que ya se tiene constancia existían en el siglo XIII- hizo posible el desarrollo y la aplicación de mejoras técnicas que dieron lugar a piezas que nada tenían que ver con la concepción inicial de los mismos.

Para una breve historia sobre la evolución del reloj de torre en Europa Cf. BERMAN, Gideon: *El reloj del hospital de la Santa Cruz, de Barcelona. Con un ensayo sobre relojes de iglesia*. Valencia, Albatros Ediciones, 1979, pp. 13-18.

saber cuándo estaría terminada esa pieza, empezaron a discurrir donde sería más conveniente adecuarla³⁹. Fue a raíz de estas discusiones y de las diferentes opiniones y propuestas surgidas cuando no quedó más remedio que buscar ayuda en personas sabias y doctas en materia arquitectónica. Ubicar el reloj en un lugar adecuado y no incidir con ello de forma negativa en ningún espacio del templo propició las numerosas consultas que se realizaron a los más afamados y reconocidos arquitectos con quien el Cabildo fue capaz de contactar por aquellas fechas.

No habiendo sido analizado hasta este momento, en el Archivo de la Catedral de Cuenca se conserva el legajo donde quedaron insertadas buena parte de las declaraciones y escritos emitidos por dichos artífices así como muchas y muy variadas referencias tocantes al proceso constructivo del chapitel de la Torre de Campanas. Bajo el título *Autos que se hacen para la obra de la coronación de la torre de esta santa iglesia. Están aquí las trazas que se eligieron por el señor obrero y las posturas y pregones*⁴⁰ se encuentra el grueso de toda esta importante obra ya no sólo para la Catedral de Cuenca sino también para la propia historiografía del barroco hispánico del siglo XVIII.

A la sazón de los datos expuestos anteriormente, resulta llamativo que las primeras medidas o decisiones tomadas por el Cabildo una vez encargado el reloj en Madrid no recalaron en ningún momento en la posibilidad de que se hiciese una coronación de piedra sobre la torre de campanas del templo. Sin embargo, y tal y como se demostrará, sí se mostraron muy comprometidos con una idea: la opción que finalmente se eligiese, fuese cual fuese, debía ser la mejor por encima incluso de los cortos medios económicos con que siempre se hallaba la Catedral.

Tal vez este condicionante fue el que más tuvo en cuenta el primer maestro que abordó

39 No es este el único ejemplo localizado en el que el encargo de un reloj y su posterior disposición en una catedral determinaron modificaciones en coronaciones o cubiertas ya existentes. El caso de Lugo es llamativo en este sentido por las distintas actuaciones que se realizaron en su torre de campanas a raíz de los diferentes relojes que la ocuparon desde el siglo XVI. Lo mismo ocurrió en la Catedral de Toledo a lo largo de 1703 ya que, bajo la dirección del aparejador Pedro González, se quiso cambiar la fisonomía de la torre que albergaba este mecanismo con un nuevo cuerpo de campanas rematado por un chapitel. ABEL VILELA, Adolfo de: "La torre y los relojes de la Catedral de Lugo". En Boletín del Museo Provincial de Lugo. Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 1984, pp. 135-143; MARTÍN SÁNCHEZ, Julio: "La torre del reloj de la catedral de Toledo: intervenciones y propuestas sobre un elemento medieval en los siglos XVIII y XIX". En El comportamiento de las Catedrales españolas. Del barroco a los historicismos. Murcia, Universidad de Murcia – Consejería de Educación y Cultura – Fundación Cajamurcia, 2003, pp. 31-32.

40 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 3.

el dilema que se planteaba. Lucas Díez de Palacios⁴¹ consideró que la opción más viable era ubicar el reloj sobre la fachada del templo y sus bóvedas anexas por ser algo sencillo, que apenas incidiría en el aspecto global de conjunto y, sobre todo, barato.

No debiendo quedar muy conformes con esta solución, los miembros del Cabildo decidieron buscar una segunda opción y recurrieron al Maestro Mayor de Obras del Obispado fray Domingo Ruiz. Sin embargo, éste alegó estar muy ocupado⁴² y se optó por llamar al maestro de obras Juan de Arruza que, como se ha citado, se encontraba trabajando en Tarancón. La inteligencia y el saber hacer que habría ido demostrando este artífice en sus intervenciones en la diócesis serían determinantes para dar lugar a tal requerimiento ya que es obvio que no se recurriría a nadie cuyo prestigio no fuera elevado y cuyo saber hacer no estuviese más que contrastado⁴³.

Todas estas diligencias tuvieron lugar durante los meses de verano de 1700 ya que, posteriormente y tras haberse trasladado a Cuenca para estudiar el estado en que se encontraban tanto la torre de campanas como la fachada de la Catedral, Arruza emitió su primera declaración relacionada con este proyecto. Sin que se sepa el porqué, este texto, unido a las trazas que confeccionó, no se incluyó en el legajo que está siendo analizado aquí por primera vez. Inéditas también hasta la fecha, sus primeras impresiones ante el encargo que recibió de manos del Cabildo se encuentran en otro

41 Sobre este maestro no se han localizado numerosos datos que permitan conocer su origen, su formación o cual era o eran las disciplinas que trabajaba. No cabe duda que tendría conocimientos de arquitectura y que tal vez esta sería, si no la única, una de sus actividades profesionales.

De Palacios es un apellido típico de la zona de Trasmiera por lo que se debe tener presente la hipótesis de que llegase a tierras manchegas siguiendo la importante tradición de canteros y maestros de obras itinerantes que desde allí viajaban a Castilla la Nueva. Es posible incluso que pudiera trasladarse con algún miembro de su familia ya que, durante los mismos años que residió en Cuenca, también aparece documentado trabajando en varias obras vinculadas a la construcción Gregorio Díez de Palacios, muy probablemente su hermano.

La primera información que sitúa a Lucas Díez trabajando en tierras conquenses hace referencia a su participación, junto a fray Domingo Ruiz, realizando las declaraciones necesarias para dar principio a la construcción de una nueva parroquia en la localidad de Castillo de Garcimuñoz en 1678.

Vid. respectivamente:

Archivo diocesano de Cuenca (A partir de esta cita A. D. C.). Sección Curia Episcopal. Legajo 1163-C. Sin foliar.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1098-13. Sin foliar.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1101-6. Sin foliar.

42 Tal y como quedará explicado de manera más detallada en el apartado de esta tesis doctoral donde se analizan las diferentes intervenciones que el artífice realizó en el obispado conquense a instancias del Cabildo, se encontraba vinculado a las obras de remodelación de la parroquia de Torrubia cuyo remate anhelaba conseguir. Además, su avanzada edad y el hecho de no gozar de muy buena salud impedían que atendiese todos los proyectos que se le remitían.

43 Al igual que con todos aquellos artífices cuya importancia fue indiscutible en este periodo para entender el papel que desempeñaron dentro de la cultura arquitectónica conquense se ha insertado una biografía de Arruza en el capítulo dedicado a este menester en esta tesis doctoral.

documento localizado recientemente⁴⁴.

Entre los muchos y diversos aspectos que analizó el maestro en su escrito llaman la atención las palabras que anotó aludiendo al estado en que se encontraban tanto la fachada con los dos remates que la enmarcaban. Dicha referencia ayuda a comprender que, en parte, la estructura estaba bien aunque era muy negativa la incidencia que las dos torres y sus chapiteles inferían al conjunto. Gracias a estos datos, y no siendo extraño el que el imafronte no estuviese en tan buen estado, se intuyen las diversas actuaciones a que se tuvo que dar lugar poco tiempo después para evitar su ruina total:

“Y aunque ahora no parece declarada ruina por hallarse la pared de la fachada perpendicular sin algún desplomo aunque se hallan estrías en algunos sillares y algunos desdobles y desportillos por los techos causados del gran peso. Y por que en los empizarrados y emplomados se ofrecen continuos reparos como lo necesitan los dos chapiteles que se hallan muy maltratados y descubiertas algunas maderas. Y por obviar inconvenientes si las quiebras prosiguiesen declaro que no es conveniente añadir peso [...]”⁴⁵.

Ante esto y volviendo al tema que le ocupaba, el maestro desestimó erigir sobre ella cualquier tipo de elemento que repercutiese en generar nuevos empujes, que no harían otra cosa que incidir negativamente, y pasó a detallar que los desperfectos concretos que le hacían exponer tal afirmación se hallaban, además de en las bóvedas posteriores inmediatas al frontispicio, en su portada o primer cuerpo⁴⁶. Allí podían apreciarse varios de sus arcos vencidos y diversas piedras desunidas y descolocadas con respecto al conjunto.

Analizando en qué otros lugares se podría ubicar el reloj, Arruza expuso en una segunda declaración la posibilidad de que se levantase una espadaña sobre la torre de campanas anexa al frontispicio aunque alegaba que una parte no se vería bien en toda la plaza a causa de los chapiteles que lo flanqueaban. Por ello vio más oportuno que se

44 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 2.

45 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 2. Fol. 1 r.

46 Se debe anotar que el caso de la fachada de la Catedral de Cuenca no fue el único que durante la primera mitad del siglo XVIII vio como la falta de cimentación o el enorme peso que elementos de remate o coronación incidían negativamente en la solidez de la estructura. Tómese como símil el del imafronte de la Catedral de Sigüenza donde, entre 1725 y 1727 y muy a pesar de haberse intentando encomendar con anterioridad la falta de firmeza del conjunto, se tuvo que desmontar la espadaña o remate piramidal que la cerraba en su parte superior.

PÉREZ-VILLAMIL, Manuel: *La Catedral de Sigüenza erigida en el siglo XII con nuevas noticias para la historia del arte en España sacadas de documentos de su archivo*. Madrid, Tipografía Herres, 1899, pp. 189-190; FEDERICO, Aurelio de: *La Catedral de Sigüenza*. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1954, p. 16.

Años antes, en 1626 concretamente, se arruinaba la fachada sur de la Catedral de Tui y parte de sus torres por problemáticas similares.

TAÍN GUZMAN, Miguel: “Sobre la ruina de la Catedral de Tui”. En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Núm. 96, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003, p. 38.

erigiese en aquel mismo espacio un chapitel de piedra ya que sería un elemento que no sólo serviría como continente para el reloj sino que hermosearía todo el templo por la gran magnificencia que le otorgaría. Construyendo una bóveda que aislase la estructura de la torre mientras se trabajaba con el fin de no dañar las campanas, sólo restaba para dar robustez y compactar el fuste de esta estructura cerrar varias de las ventanas que lo horadaban.

Sobre esta base y tras componer una cornisa, se formaría un ochavo -empleando madera- que serviría como base a un chapitel y cuyo hueco debía ser lo suficientemente grande para poder subir por él la campana del reloj. Progresivamente y aumentando en altura se irían disponiendo hiladas de cantería que, en todo momento y tanto por fuera como por dentro, debían mantener la forma del ochavo⁴⁷. Para reforzar este elemento se insertarían en su arranque listones de hierro y plomo.

Demostrando que era conocedor de principios matemáticos, Arruza continuó la exposición de su proyecto afirmando que la aguja del chapitel asentara sobre el citado ochavo y se dispusiera una hilada de piedra “[...] puesta a tizón [...]” con la que se generaría una especie de cateto que subiría hasta los cincuenta y seis pies que debía alcanzar la estructura sin contar con la cruz o la veleta que la remataría; gracias a esta teoría se daba lugar a dos de los lados de un triángulo. A ello añadía el maestro que el lado oblicuo -calificado como hipotenusa- se dispondría desde el lecho o borde de la cornisa hasta la referida cima configurándose así un “imaginario” cartabón.

“Y sobre dicha fortificación [por el ochavo] se asentará una hilada de tizones con el grueso que demuestra la planta de la aguja la cual subirá cincuenta y seis pies sin la cruz. Y esto por su cateto. Y lo oblicuo de hacerla, para su mayor firmeza, saldrá desde el sobre lecho de la cornisa [...]”⁴⁸.

El mejor material pétreo para ejecutar el chapitel era aquel que provenía de las canteras de piedra franca de la ciudad de Cuenca siempre y cuando no tuviese restos de salitre ni se hubiese extraído de zonas orientadas a la umbría. Con ello, Arruza demostraba entender el comportamiento y uso de este tipo de materiales en materia constructiva teniendo en cuenta el que no se diese lugar a ningún tipo de error que, con el tiempo, pudiese tener consecuencias lamentables.

47 La elección de esta forma no parece ser anecdótica ya que, como se pondrá de manifiesto en este capítulo, todos los maestros que abordaron alguna reforma en la fachada, torres, chapiteles o espacios circundantes de la fachada pretendieron dotar de un cierto carácter gótico sus propuestas y opiniones. Se enlaza así con aquella vertiente del barroco donde la primacía de erigir elementos no disonantes con entornos preexistentes resultaba primordial.

48 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 3. Fol. 14 r.

A modo de conclusión, el maestro incluyó en su declaración una referencia a lo preciso que era reservar un espacio para albergar un cuarto donde colocar los instrumentos del reloj y a la necesidad de construir una escalera que, aunque tosca, permitiese acceder con facilidad a estos mecanismos. Así mismo, era menester abrir una puerta que diese al corredor que circundaba la torre facilitándose así la circulación por su perímetro⁴⁹.

Para hacer más sencilla su propia redacción y como era costumbre, Arruza acompañó sus disposiciones con varios dibujos donde plasmó visualmente sus indicaciones. Si bien en todo momento se ha atendido a que el artífice compuso dos diseños de chapitel, entre los documentos que contienen estas imágenes únicamente se ha localizado uno. Es muy probable que sólo se decidiese conservar aquel que -tras no pocas vicisitudes y como se comentará a continuación- se construyó finalmente.

Desconocidas hasta le fecha estas trazas que se presentan aquí por primera vez, el maestro compuso en un folio suelto las formas que consideró más idóneas o propias tanto para desarrollar el ochavo que se generaría inmediato al cuerpo de la torre como aquella que se debía otorgar al propio chapitel. Muy a pesar del paso del tiempo y de una gran mancha que dificulta la visión global de todo el diseño se pueden observar perfectamente cuales fueron los planteamientos exactos del artífice quien, además de indicar las formas comentadas, no dudó en destacar que zonas debían recibir un mayor refuerzo colocándose las vigas que así lo propiciasen (Fig. 1):

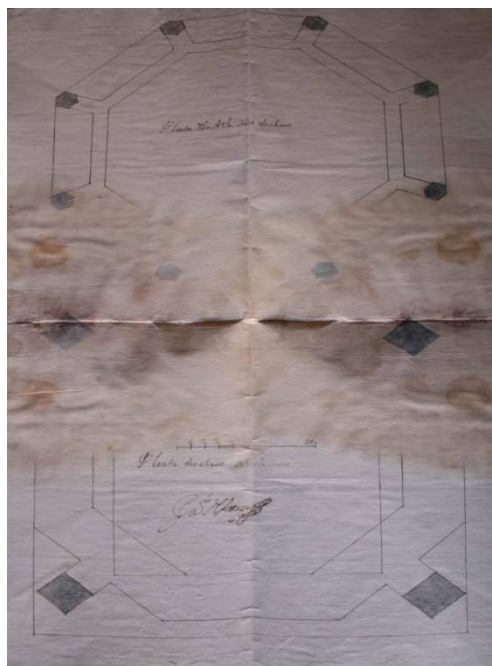


Fig. 1. Planta del ochavo (abajo) y el chapitel (arriba) diseñados por Juan de Arruza. 1700.

49 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 3. Fols. 14 r., 14 v. y 15 r.

Mucho más difícil de analizar es el diseño que compuso el artífice para dar lugar a la bóveda o cerramiento con que aislar el cuerpo de la torre mientras se estaba trabajando en la parte alta. La misma humedad y el hecho de haberse empleado una tinta mucho más tenue que en el anterior modelo impide la lectura de las indicaciones insertadas. No obstante, sí se puede intuir que mediante varias líneas se marcaron los diferentes elementos para generar este elemento de carácter temporal. De lo que no cabe duda es de que Arruza no sólo pretendía dejar claras sus ideas en lo tocante al propio chapitel sino en todo lo que implicaba esta actuación (Fig. 2):



Fig. 2. Trazas para componer la bóveda provisional que separaría el cuerpo de la torre de la parte superior mientras se trabajaba componiendo el chapitel. Juan de Arruza. 1700.

Sin embargo, si uno de los diseños de Juan de Arruza es importante, ya no sólo por haberse conservado sino porque fue el que finalmente se ejecutó, es el que contiene el diseño del chapitel de piedra que compuso. Sobre el referido cuerpo cuadrado y asentando en la base donde se desarrollarían el ochavo, se dispuso un primer faldón convexo -con molduras en su base y su parte superior- en uno de cuyos paños se ubicaría la esfera del reloj que estaba ocasionando esta obra. Por encima de este espacio se erigiría la aguja horadada en su base con ocho estilizados vanos de medio punto rematados por una especie de pirámide. El mismo número de ventanas aunque con un tamaño menor decorarían el conjunto en su parte central mientras que casi en la cumbre se abrirían otros tantos óculos. Finalmente, el conjunto lo cerraría una veleta en forma de cruz situada sobre un pináculo rematado por una bola. Las trazas de los sillares ponen de manifiesto que el material a utilizar era, para todos los elementos, la piedra. Sin embargo, y como se apreciará al analizar el chapitel que finalmente se ejecutó, varias modificaciones quedaron patentes con respecto a este boceto previo (Fig. 3).

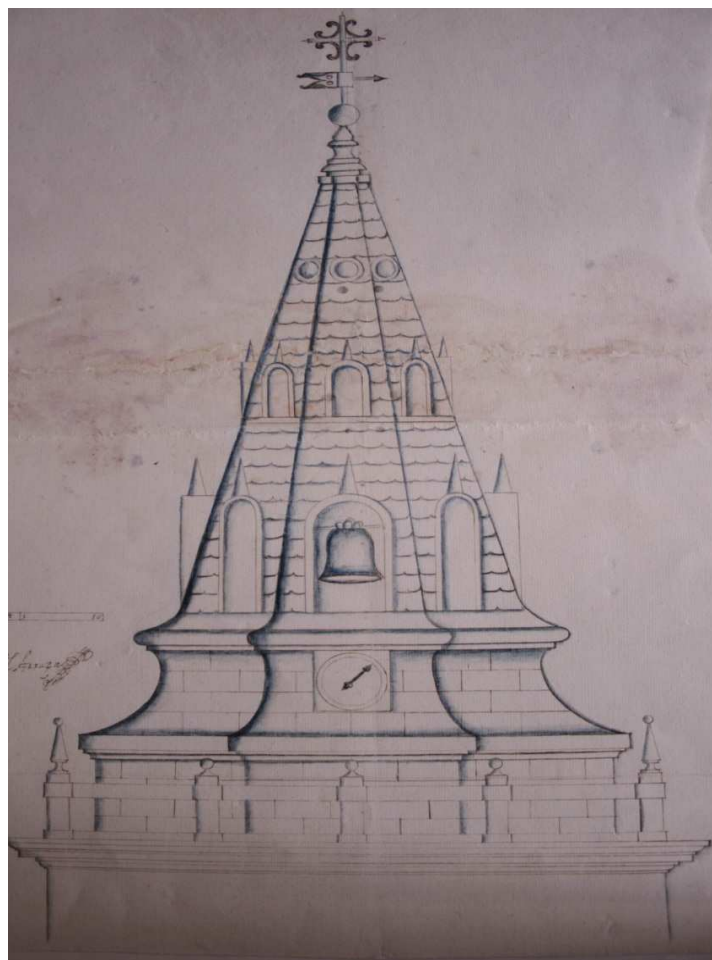


Fig. 3. Trazo para chapitel elaborada por Juan de Arruza para la torre de campanas de la Catedral de Cuenca. 1700.

Habiéndose analizado por parte del Cabildo todos estos documentos llegó a sus oídos la intención que tenía el Maestro Mayor de Obras del Obispado fray Domingo Ruiz de hacer otra proposición que fuera tenida en cuenta por no considerar oportuno el que no se le hubiese consultado a él sobre este tema dada la importancia de esta empresa. . Por la manera en que éste se manifestó, parece que no fue de su agrado el que no se contase con él tanto por el cargo que ostentaba como por la experiencia que poseía ya no sólo a nivel constructivo en general, si no en lo referente a la torre de campanas de la Catedral en particular por haber sido él y no otro quien, tras un incendio ocurrido el 20 de mayo 1674, había remodelado esta estructura en torno a 1676⁵⁰:

50 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Cuenca desde la hoz del Huécar (1565) de Van den Wyngaerde*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2006, p. 340; BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura barroca en Cuenca...*, op. cit., p. 185.
Nuevos datos sobre esta intervención se presentan en la biografía del clérigo insertada en este estudio junto con otras informaciones de interés.

“Fray Domingo Ruiz, religioso de nuestra señora de las Mercedes y maestro mayor en este obispado, digo que habiendo llegado a mi noticia que por orden de los señores deán y cabildo de la santa iglesia catedral se mandó a Juan de Arruza, maestro de obras, que trazase un remate para la torre de dicha catedral, y habiéndose hecho por dicho maestro una traza en forma de aguja, la cual no he visto y así mismo haber venido otros maestros para dicho intento y atendiendo a la obligación que tengo como maestro mayor a asistir en todo lo que estuviese de mi parte a dicha catedral, me ha parecido hacer una traza según el conocimiento que tengo de dicha fábrica por haberme hallado en su reparo el año pasado de setenta y seis [...]”⁵¹.

Al igual que Arruza, fray Domingo hizo acompañar su declaración con un dibujo donde ejemplificaba sus palabras. Aunque éste no se encuentra firmado, lo que dificultaba su adscripción a un artífice y otro, el hallazgo del texto rubricado por el clérigo y la estrecha relación de lo redactado con una de las trazas conservadas en el Archivo de la Catedral de Cuenca permite conocer por primera vez qué posturas y modelos fueron los que este artífice consideró más idóneos para cubrir la torre de campanas y ubicar en su interior el reloj de Mayer Offert.

La opción planteada por el Maestro Mayor de Obras -tomando de nuevo como basamento el cuerpo cúbico de la torre- fue muy diferente a la que compuso Arruza ya que, frente al carácter estilizado y de reminiscencias góticas de éste, ideó un modelo clasicista que nada hacía recordar los rasgos medievales del templo. Así mismo, en lugar de componer únicamente un remate, ideó la forma de reestructurar el cuerpo de campanas. En resumen, trataba de componer una estructura cuadrada donde se albergarían las campanas rematada por una cúpula o media naranja con linterna (Fig. 4). Observando más detalladamente el dibujo se aprecia como el maestro pretendía ordenar los muros mediante pilastras cajeadas -sobre pequeños pedestales- adosadas a ellos generando un interesante juego de retranqueos en la zona del entablamento. Éstas enmarcarían dos troneras de medio punto cuyas dovelas arrancarían de una marcada imposta y cuya base se haría descansar sobre una moldura. Ambas generarían el espacio donde situar la esfera del reloj. A modo de decoración, varias piezas generando una forma de lágrima y una pirámide sobre estilizado pedestal completaban este primer cuerpo. Con todo esto se conseguía que las paredes actuaran como elementos estructurales propiamente dichos mientras que el resto se desarrollaba con un carácter mucho más decorativo.

A modo de remate y descansando en una especie de faldón o basamento de perfiles inclinados se desarrollaría la cúpula trasdosada al exterior que cerraría el conjunto.

51 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 3. Fol. 8 r.

Todo su perímetro se marcaría con una balaustrada en cuyas esquinas se colocarían pedestales con pirámides y bolas.



Fig. 4. Trazo elaborada para rematar la torre de campanas de la Catedral de Cuenca. Fray Domingo Ruiz. 1701.

Para culminar su diseño, el maestro volvió a repetir con un tamaño menor y dando lugar a que se abriese una única ventana, el mismo planteamiento que para el primer cuerpo en la linterna que cerraría el conjunto. En ella, además de albergarse la campana del reloj, se aprecia el mismo lenguaje clásico, el juego de retranqueos, el uso de una ornamentación similar y el cierre mediante una media naranja sobre faldón. Únicamente resulta novedoso en esta pieza superior el añadido de un pequeño remate coronado con pirámide, bola y cruz (Fig. 5)⁵².

52 A modo de introducción a lo que se analizará en el apartado de esta tesis donde se estudia la figura de fray Domingo Ruiz quepa señalar ahora la continuidad que tuvo el maestro de repetir el uso tanto de pirámides como de bolas en todos y cada uno de los diseños para torres que compuso en Cuenca. Con ello, se aprecia un cierto aire clasicista en su personalidad artística que enlaza con el continuado uso que tuvieron estos motivos de clara inspiración escorialense en tierras de La Mancha.



Fig. 5. Detalle de la linterna del proyecto elaborado por fray Domingo Ruiz para rematar la torre de campanas de la Catedral de Cuenca. 1701.

La lectura detallada de la declaración que escribió fray Domingo Ruiz a dos de abril de 1701 no deja lugar a dudas y coincide plenamente en sus indicaciones con esta traza. La primera de las condiciones que expuso el maestro aludía a lo necesario que era emplear para esta obra piedra franca de buena calidad sin poros ni restos de salitre. En el interior del primer cuerpo, tal vez por aligerar el peso del conjunto, recomendaba emplear mampostería para dar lugar a un cuadrado con troneras que, por la parte trasera, rematarían en una imposta de piedra labrada que sustentaría las hormas y pechinas de la media naranja que coronaría el conjunto. Era también idóneo construir -a fin de reforzar el cuerpo de campanas- un fuerte arco de piedra toro en la abertura que se tenía que realizar para permitir el acceso a la parte alta de la torre.

Para dar forma al cascarón, fray Domingo recomendaba que se levantase una vara su arranque a plomo, haciéndolo asentar sobre un faldón, para ir generando progresivamente su curvatura. Para ello se emplearían hiladas de piedra bien ajustadas y unidas unas con otras, tanto por fuera como por dentro, a fin de evitar que se recalase el agua de lluvia. Este abovedamiento debía quedar perforado por un vano o ventana que

permitiría acceder a la campana del reloj que se colocaría en la linterna que serviría de remate al conjunto.

Todo el tránsito por la torre se facilitaría construyendo dos escaleras que permitirían, la una llegar al cuerpo de campanas recorriendo su fuste y la otra el acceso a la campana del reloj por encima de dicho cuerpo. La primera debía ser de tiros y se emplearía para su construcción la madera mientras que la segunda sería un caracol que conduciría a la ventana de la media naranja permitiendo así acceder a la citada campana. El maestro no aclaraba en su declaración el material con que ésta debía realizarse pero muy probablemente no debía ser muy pesado. Concluye así mismo su escrito alegando que el coste final al que ascenderían estos trabajos sería de ochenta y seis mil reales de vellón⁵³.

Paralelamente a que fueron emitidas las declaraciones de Juan de Arruza y fray Domingo Ruiz, el Cabildo mandó llamar a Cuenca a otro arquitecto para que también valorase esta misma empresa. No hay duda de que los canónigos de la Catedral querían estar completamente seguros de que la elección final fuese la más adecuada y no se dudó en recurrir a cuantas más opiniones mejor. Fue concretamente Juan de Villanueva el elegido para tales menesteres por lo que se trasladó con rapidez a la capital del obispado desde donde estaba trabajando: la parroquia de Villaescusa de Haro⁵⁴.

En el mismo legajo donde se insertó la declaración de fray Domingo Ruiz quedaron recogidos no uno sino dos textos redactados por Juan de Villanueva tras haberse trasladado a la ciudad, reconocido la torre y haber valorado lo que habían expuesto sus compañeros de profesión. El primero de estos escritos, tal vez por haberse conservado en otro lugar previamente o por haber resultado dañado con posterioridad cercana a su redacción, resulta ilegible en su mayor parte y son muy pocas las palabras que se pueden reconocer como para dar lugar a una transcripción coherente y con sentido. No obstante y atendiendo a un pequeño fragmento que sí puede leerse, se constata que el maestro no consideraba oportuna la erección de una espadaña. El levantamiento de una

53 Esta declaración se encuentra transcrita en el apéndice documental de este apartado bajo la nomenclatura de DOCUMENTO 2.

54 A pesar de la coincidencia de nombre, nada tiene que ver este maestro con el afamado arquitecto Juan de Villanueva. Esta afirmación se extrae de la consulta de documentos firmados de su puño y letra donde su segundo apellido “Campos” no da lugar a dudas.

No son muchos los datos que se conocen al respecto de este artífice salvo los presentados en esta tesis doctoral por lo que, a la espera de nuevas incursiones archivísticas, queda decir que al menos debía contar con cierto prestigio y experiencia para ser considerado por un cabildo como la persona capacitada de solucionar los problemas que se le planteaban en materia constructiva.

aguja sobre la torre de campanas fue también la opción que recomendó:

“Y habiéndose pedido por parte del señor obrero de dicha catedral se dispusiese una espadaña la cual no soy de parecer se ejecute así por ser más decente la aguja como para la seguridad de la fábrica [...]”⁵⁵.

En mucho mejor estado se encuentra la segunda de sus declaraciones fechada a 22 de abril de 1701; en ella no dudó en plasmar el arquitecto qué opinión le merecían las dos propuestas que ya habían presentado Arruza y el fray Domingo Ruiz. A pesar de considerar que uno de los dos modelos que presentaba el primero era acertado, la propuesta del Maestro Mayor le parecía mucho más correcta por parecer más segura, por permitir colocar las campanas a una altura mayor -lo que probablemente facilitase el que fuese escuchadas a mayor distancia- y, sobre todo, por guardar una mayor proporción entre sus partes:

“[...] una de las trazas hechas por Juan de Arruza, maestro de obras que está muy bien dispuesta para el intento, y la otra por el padre fray Domingo Ruiz, maestro mayor de ellas de este obispado, habiéndole parecido la de dicho maestro mayor más a propósito por ser la fábrica de ella más segura y porque con esta disposición se pueden levantar las campanas en la dicha torre más de treinta y cuatro pies de donde hoy están, lo cual es muy necesario. Y, porque así mismo, en la linterna queda el maestro mayor en el diseño que ha formado dándole un pie de planta más en cada lado y guardando las proporciones en lo alto, se puede fijar la campana grande del reloj [...]”.

Completando su escrito, Villanueva no dudó en ofrecerse como ejecutor material de cualquiera de los dos proyectos alegando que aquel que había realizado Arruza era capaz de llevarlo a cabo, incluyendo varias mejoras, por ciento diez mil reales de vellón mientras que él propuesto por el Maestro Mayor lo erigiría por ochenta y cinco mil. Finalmente, manifestaba ser capaz de concluir la obra en dos años empezando a contar desde el uno de mayo de 1701⁵⁶.

Ante esta coyuntura y siguiendo la práctica y costumbre del obispado, el pregonero público de la ciudad don José González sacó a pregón -los días 22, 23 y 24 de abril- la propuesta de Villanueva para conseguir que algún otro maestro pujase por conseguir el remate a un precio menor. Sin embargo, no se consiguieron rebajar estas cantidades y, por parte del Cabildo, se consideró que era oportuno gratificar al maestro con 240 reales por no necesitarse más sus servicios y permitirle regresar a Villaescusa de Haro donde su presencia en las obras de la parroquia era necesaria⁵⁷.

55 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 2. Fol. 2 v.

56 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 3. Fols. 10 r. y 10 v.

57 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 121 r.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 19. Expediente 1.9. Fols. 9 r. y 13 r.

Muy a pesar de las diferentes opciones que se habían presentado, o tal vez por esta misma razón, los miembros del Cabildo no parecían tener la seguridad de acercarse con la elección del proyecto más adecuado a sus pretensiones. Ante esta coyuntura no se encontró más salida que consultar al obispo de la diócesis por considerarse que su punto de vista sería el mejor y que su criterio, por encima incluso de no estar versado en la materia constructiva, era indiscutible. Don Alonso de San Martín, tras consultar todas las declaraciones y trazas confeccionadas y sin que se sepan muy bien las razones, determinó que la solución no era otra que la que implicaba levantar uno de los chapiteles que había diseñado Juan de Arruza, el de menor tamaño, aunque teniendo muy en cuenta que se le debía otorgar una mayor altura.

Esta decisión ya fue remarcada por José Luis Barrio Moya en su tesis doctoral pero no se conocía cual fue la respuesta o reacción del maestro al saberse “ganador” del largo proceso acontecido. Desconocida hasta el momento era una nueva declaración en la que aceptaba sin reticencia alguna el encargo comprometiéndose a levantar un chapitel más alto. Así mismo, contradiciendo su propuesta inicial, expresaba su intención de abrir en el ochavo un total de ocho ventanas de diferente tamaño que quedarían ubicadas en cada uno de los paramentos que lo compondrían⁵⁸. Como se verá más adelante, esta sugerencia no encontró ninguna reticencia y fue llevada a cabo aunque unificando la anchura y la altura que se dieron a cada uno de estos vanos ya que todos se ejecutaron iguales.

Contando con el respaldo económico de don Juan González de Cossío, vecino de Tortosa que actuó como fiador, y aceptando todas las premisas comentadas anteriormente, el maestro de cantería de la villa de Noja Juan de Arruza se comprometía el 8 de mayo de 1701 a dar por concluido el chapitel de la torre de campanas de la Catedral de Cuenca donde poder ubicar el nuevo reloj para la festividad de Todos los Santos del año siguiente de 1702⁵⁹.

Las obras debieron ejecutarse a buen ritmo bajo la dirección del maestro quien, tras haber viajado en varias ocasiones a su localidad natal por no poder avanzar dadas las

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1130-7. Sin foliar.

No se vuelve a registrar ninguna otra intervención de este maestro en la Catedral de Cuenca a excepción de sus misivas requiriendo el pago de las distintas partes con que había concretado los trabajos de dicho templo.

58 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 3. Fol. 17 r.

59 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 3. Fol. 19 v.

inclemencias del invierno conquense, las daba por finalizadas en torno a dicha fecha. Sin embargo, casi un año después todavía seguía demandando al Cabildo que nombrase persona inteligente que fuese capaz de declarar que había obrado con sabiduría y fidelidad a lo que tenía contratado⁶⁰.

Ante tal petición, por parte de don Pedro Zapata -prior y canónigo de la Catedral- se encargó a Mateo de Palacios y Juan Gómez, ambos maestros de cantería, que midiesen la altura que había alcanzado el chapitel. Desde el corredor de la torre y acompañados por Juan Villar -vecino de Palomera- y Francisco de Castro -vecino de Cuenca-, los maestros comprobaron que la coronación alcanzaba los sesenta pies de altura por lo que se confirmaba que Arruza había cumplido en este punto con su obligación.

Paralelamente, se hizo llamar a quien se consideró como la persona más idónea -por su experiencia, conocimientos y capacidades- para juzgar que todo se hubiese hecho según marcaban los cánones de la arquitectura. Éste no fue otro que el religioso trinitario fray Francisco de san José cuya amplia trayectoria en tierras riojanas, principalmente, y en otros obispados precedía su saber hacer y aseguraba una buena valoración⁶¹. Equiparando su figura a la de otros frailes arquitectos como fray Alberto de la Madre de Dios o Nicolás de la Purificación cuya capacidad de traslado fue siempre manifiesta⁶², fray Francisco revisó el conjunto y redactó posteriormente una declaración -rubricada

60 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 3. Fol. 24 r.

61 Entre los datos que se conocen de este artífice hay que destacar la importante vinculación que tuvo con las obras realizadas en varios edificios religiosos de la localidad de Valdepeñas pero, en especial, en lo efectuado por aquellas fechas en el convento de trinitarios.

Vid. HERRERA MALDONADO, Enrique: "Arte, poder y religión. La Capilla de Nuestro Padre Jesús Rescatado en el convento de Trinitarios de Valdepeñas". En *Cuaderno de Estudios Manchegos*. Núm. 22, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1996, pp. 219-222.

En el apartado siguiente de este mismo capítulo se analiza la interesante propuesta que realizó este artífice, a raíz del empeoramiento que en pocos años presentó el estado de la fachada de la Catedral y de sus espacios anexos, para reparar las bóvedas del primer cuerpo del templo.

62 Sobre los continuos traslados de estos y otros arquitectos y trancas pertenecientes a varias órdenes religiosas que desde La Rioja recalaban en otros núcleos vid. NIETO, Gratiniano.: *Los monumentos de Lerma (paradigma de la arquitectura post-escurialense)*. Madrid, 1959; TOVAR, Virginia: "La presencia del arquitecto fray Alberto de la Madre de Dios en Madrid y Guadalajara". En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tom. XVI, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1979, pp. 85-96; MUNÓZ JIMÉNEZ, José Miguel: "El padre fray Alonso de San José (1600-1654), arquitecto carmelita". En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tom. 52. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1986, pp. 429-434; _____: "El arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios (1575-1635) en Guadalajara: nuevos datos documentales". En *Monte Carmelo*. Octubre-Diciembre, Burgos, Editorial Monte Carmelo, 1984, pp. 429-439; MATEOS GIL, Ana Jesús: "Los inicios del barroco en La Rioja: La arquitectura conventual de Calahorra y sus repercusiones artísticas". En *El pintor Fray Juan Andrés Rizi (1600-1681): Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*. La Rioja, Instituto de estudios riojanos, 2000, pp. 192-194.

de su puño y letra a 14 de diciembre de 1703- en la que confirmaba que Juan de Arruza no sólo había obrado correctamente y en consonancia a lo que tenía contratado sino que también había dispuesto varias mejoras en el chapitel. Añadió una serie de pilastras talladas en el perímetro del ochavo y había sustituido la veleta y la cruz que debían rematar el conjunto por una giralda cuyo coste había sido muy elevado.

Además de estos datos, el clérigo consideró oportuno no limitar su participación juzgando únicamente lo efectuado por el arquitecto cántabro y reflejó por escrito una impresión que le había resultado sumamente llamativa: la nefasta incidencia que el peso de los chapiteles que coronaban las torres de la fachada ocasionaban tanto a dicha estructura como a sus espacios anexos. De esta manera, se localiza una nueva apreciación que viene a demostrar como a principios del siglo XVIII, y muy a pesar de los trabajos ejecutados en aquella zona en los últimos años de la centuria anterior, el estado del hastial no era bueno:

“También significo a V.S.s lo arriesgado que están los chapiteles del frontis con sus torres y por consiguiente la última historia de los pies de la catedral. Se necesita de hacer una buena situación y reparo, lo cual haremos con orden de V.S.s cuyo precepto aguardo [...]”⁶³.

Gracias a lo expuesto por fray Francisco se da concluido un importante episodio constructivo de la Catedral de Cuenca ya que, a raíz del mismo, se modificó notablemente la fisionomía del perfil que hasta aquella fecha presentaba la zona de acceso al templo. Por todo ello, Arruza recibió un total de 65000 reales de vellón a lo que se deben unir varios pagos que se le hicieron efectivos como ayudas de costa para viajar en varias ocasiones a su tierra. Así mismo, fue gratificado con 70 reales por las mejoras que había introducido en la aguja⁶⁴ y que tan buena opinión suscitaron en los diferentes maestros que la valoraron.

63 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 3. Fol. 26 r.
Por su viaje, su trabajo y por la hechura de este escrito fray Francisco fue recompensado con 1500 reales, un coste nada desdeñable para el Cabildo lo que viene a ejemplificar el elevado reconocimiento que tendría dicho maestro en el ámbito constructivo.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 145 v.

64 Un desglose detallado del dinero desembolsado a Arruza se ha localizado en estos dos los siguientes legajo. Por su ocupación a lo largo de 1701 cobró 33028 reales de vellón mientras que por lo que realizó en 1702 se le hicieron efectivos 31972 lo que suma los 65000 reales de vellón en que se remató la obra. Sin embargo, la suma final que le fue desembolsada fue de 70000 reales por incluirse un nuevo pago en 1703 por varias mejoras que había introducido, por componer también los telares para las campanas y como ayuda de costa para sus continuos viajes.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fols. 120 v., 133 v., 134 r. y 145 v.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 19. Expediente 1. Fol. 12 v.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 19. Expediente 4. Fol. 23 r.

Habría sido de gran utilidad para comprender el proceso constructivo que determinó la erección de este chapitel el haber localizado una relación pormenorizada del devenir de los trabajos y de los condicionantes que determinarían el transcurrir de los mismos. No teniendo constancia de datos concretos sobre esta construcción se hace imprescindible realizar un análisis de la obra resultante ya que se conservan un gran número de referencias gráficas que permiten conocer el estado en que quedó la aguja que coronaba la torre de campanas de la Catedral de Cuenca hasta su hundimiento en el mes de abril de 1902 ya que, durante los siglos posteriores a su levantamiento, apenas nada nuevo se llevó a cabo en este elemento. Previamente no se debe dejar de lado el considerar que la propuesta de Arruza -calificable incluso como neogótica- dado su perfil estilizado y su concepción en buena medida nada rupturista con el estilo global del conjunto relegaron la opción planteada por fray Domingo Ruiz muy a pesar incluso de su condición de Maestro Mayor. Tal vez de no haberse desestimado ésta última, la torre de campanas de la Catedral de Cuenca habría presentado un cuerpo de campanas y un remate más acordes con los gustos del momento pero indiscutiblemente disonante con la fisionomía del templo.

A pesar de que se trata de una imagen que previsiblemente poco tendría que ver con la que se realizó, el chapitel de la torre de campanas de la Catedral pronto se convirtió en uno de los elementos más representativos del templo y se aludía a él con asiduidad. Así lo demuestra la composición que se realizó para decorar un libro de cuentas de fábrica de la parroquia de santa María de Gracia fechado en 1722 (Fig. 6). Muy posiblemente a manos del mayordomo o el párroco de la misma se recreó una vista de la ciudad donde, además de aludir a otros monumentos, se destacó el mencionado chapitel resaltando sobre todo su forma apuntada y el peculiar remate –Giraldó- que la coronaba (Fig. 7). Resta mencionar que el carácter veras y realista de esta composición no puede asegurarse con rotundidad pero sí hipotetizar que, cuanto menos, su autor pudo inspirarse y pretender plasmar de la manera más cierta posible el entorno que le circundaba.

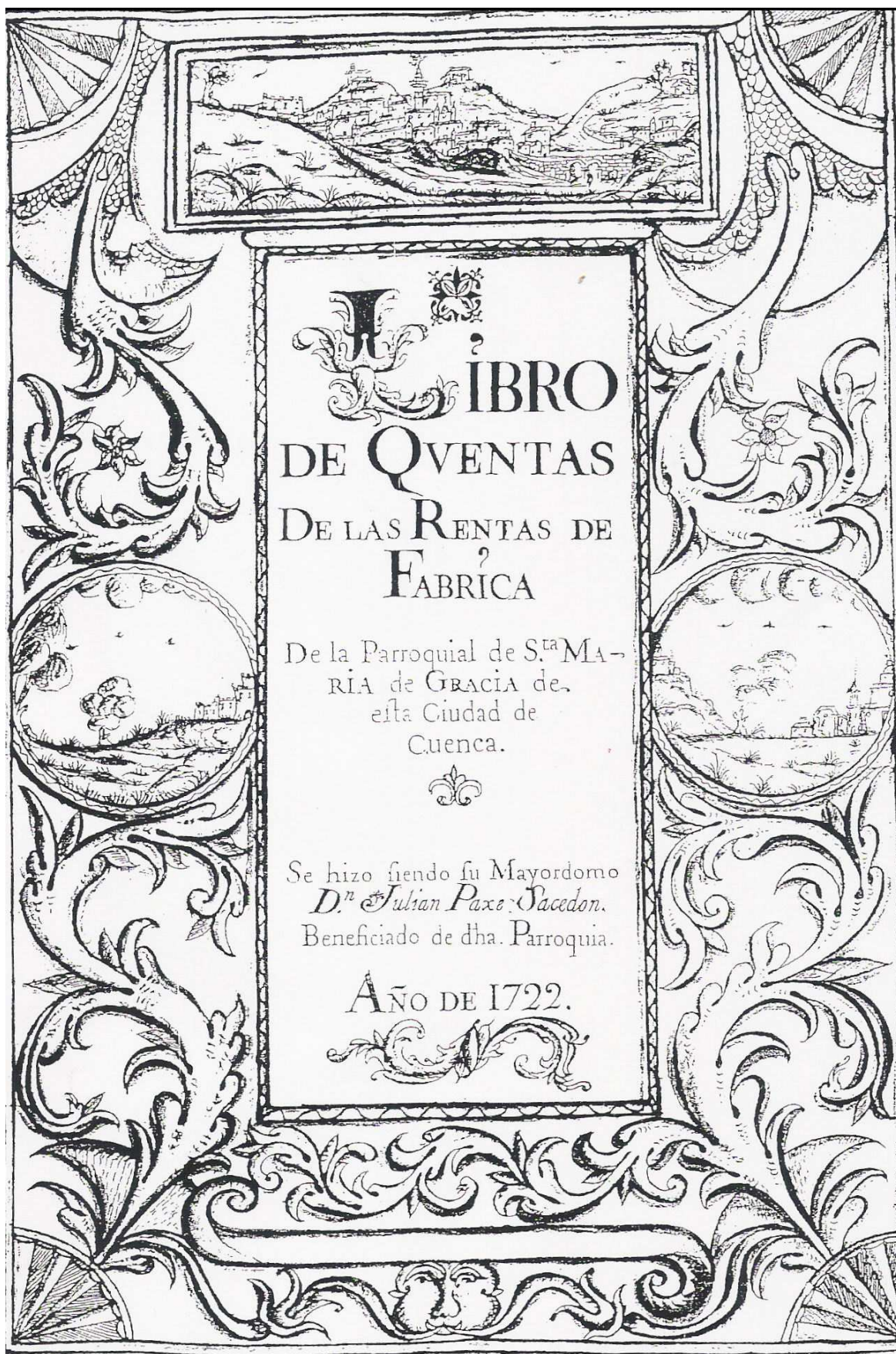


Fig. 6. Vista completa de la portada del Libro de Cuentas de la parroquia de santa María de Gracia fechado en 1722.



Fig. 7. Detalle del Libro de Cuentas de la parroquia de santa María de Gracia fechado en 1722. En el centro, el chapitel de la torre de campanas de la Catedral con el famoso Giraldo que lo remataba.

De igual forma, las “casi contemporáneas” vistas de Cuenca compuestas por Llanes y Massa en torno a 1773 (Fig. 8) como las últimas fototipias y fotografías (Fig. 9 y Fig. 10 respectivamente) tomadas a la fachada previamente a la desaparición de la torre, pasando por las ilustraciones que acompañaban a los libros de viajes de autores como Antonio Ponz (Fig. 11) o por los dibujos de Jenaro Pérez Villaamil (Fig. 12), muestran un mismo perfil de chapitel y torre de campanas de la Catedral enmarcando su fachada⁶⁵.



Fig. 8. Detalle de la torre de campanas de la Catedral de Cuenca. Juan Llanes y Massa. Aprox. 1773.

65 Una interesante relación de estas obras se encuentra en el capítulo “La herencia lejana: de Llanes y Massa a los fotógrafos de hacia 1900” del libro *La vista de Cuenca desde la hoz del Huécar (1565) de Van den Wyngaerde* escrito por Pedro Miguel Ibáñez Martínez en el año 2006. pp. 98-140.

A modo de cierre de este capítulo y por ser imágenes muy útiles para comprender el devenir de la fachada, estas imágenes se han insertado al final.

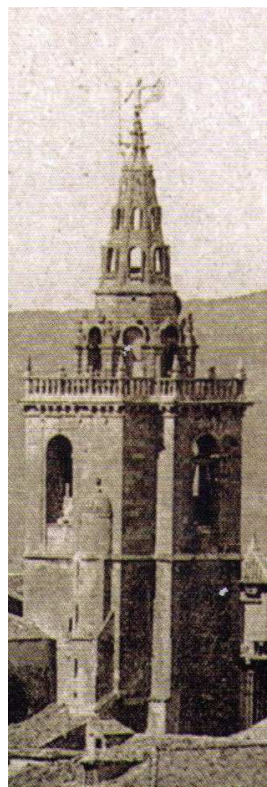


Fig. 9 Fototipia de 1982. Detalle posterior de la Torre de Campanas de la Catedral de Cuenca



Fig. 10. Fotografía anterior a 1902. Detalle de la Torre de Campanas de la Catedral de Cuenca



Fig. 11. Detalle del grabado de Antonio Ponz en su obra *Viage de España*. 1772 y ss.

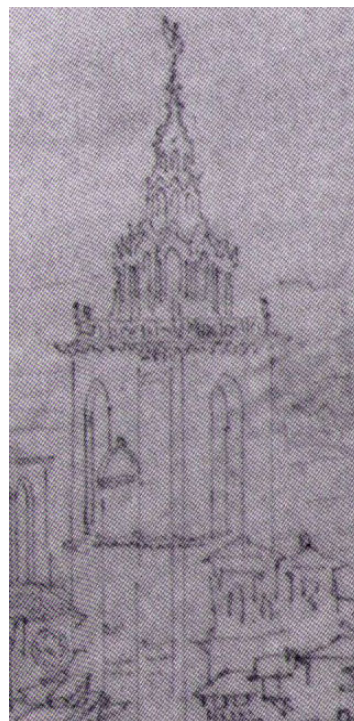


Fig. 12. Detalle del dibujo un dibujo de Jenaro Pérez Villaamil donde se observa la Torre de Campanas de la Catedral de Cuenca. 1849.

Todas estas fuentes confirman, aun teniendo presente que pudieron ser realizadas con más o menos detallismo y que su veracidad -a excepción de las fotografías- pudo quedar en parte mermada por intereses estéticos, que el chapitel erigido por Juan de Arruza mantuvo durante casi doscientos años un mismo lenguaje arquitectónico en cuanto a forma y estilo que cuando fue erigido.

La estructura que se puede contemplar en estas imágenes presentaba una base cuadrada compuesta por una caña con paramentos de mampostería y esquinas de piedra cuyo origen debe buscarse más allá de la baja edad media⁶⁶. Por otra parte, el espacio o cuerpo donde se albergaban las campanas correspondía a la actuación acometida por fray Domingo Ruiz en torno a 1676 ya que nada insinuó Arruza sobre modificar este elemento. Sí se debió añadir en aquel momento, por la plasticidad y la forma que tenían, la cornisa salpicada de carnosos modillones que contorneaba su perímetro superior. Sobre ella, generando una especie de pequeña terraza o galería por donde se podía circular, se dispuso una barandilla de piedra con cuatro pirámides en sus esquinas y bolas, todo ello realizado con el mismo material.

Para dar lugar al primer cuerpo ochavado, el maestro dispuso hiladas de piedra escalonadas que generaban el declive necesario para formar la aguja. Al reducirse su tamaño se aligeraba el peso del conjunto. Perforando este primer cuerpo del chapitel se insertaron ocho vanos compuestos por arcos peraltados cuya fuente de inspiración se debe buscar en el propio cuerpo de campanas. Hay que anotar que las impostas que delimitaban el arranque de dichos arcos venían señaladas por las pilastras que se colocaron en cada una de las esquinas del dicho ochavo. Sobre ellas, y ocupando el intradós que generaban los vanos, se desarrollaron varios motivos herrerianos tales como pirámides truncadas o bolas; estos no fueron otros que aquellos que mencionó fray Francisco de san José al destacar las mejoras que había introducido Arruza en su proyecto.

A continuación y tras disponer una cornisa de considerable vuelo, el maestro hizo erigir un elevado y estilizado faldón calado que iba reduciendo progresivamente su tamaño conforme se elevaba en altura. En este nuevo cuerpo se repitió de forma exacta la disposición de aberturas que se había dado en el ochavo aunque con proporciones menores. Finalmente, la estructura se remató con un pináculo de piedra que sirvió de apoyo y sustento a la giralda que, en sustitución de la típica veleta coronada con cruz y

66 Cf. PALOMO FERNÁNDEZ, Gema: La Catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías castellanas..., op. cit., pp. 125 y 354-355.

bola, había añadido Arruza.

Intentar demostrar los fundamentos y modelos que le condujeron a introducir esta tipología constructiva en la catedral de Cuenca resulta aventurado aunque no por ello se deben obviar algunas referencias. No cabe duda de que con su obra, el maestro pretendió dar lugar a una concepción propia del periodo barroco en lo tocante al urbanismo ya que las torres, y más si cabe las que se encontraban erigidas en el espacio de las catedrales, constituían auténticos referentes visuales y estampas identificadoras de la ciudad⁶⁷. Por ello, no es desdeñable la afirmación de que el maestro quisiera dotar a la construcción de un cierto carácter monumental a la par que representativo y con “cierto aire de prestigio” que nada tuviese que ver con los modelos de chapiteles de tradición escurialense que se erigían en la mayor parte de templos de Castilla. Así mismo y también muy en consonancia con las premisas barrocas, Arruza buscó crear un elemento que a la vez que grandioso resultase uniforme al respecto del programa constructivo gótico que imperaba en todo el templo catedralicio. Con ello se conseguía un notable equilibrio estético gracias al cual nada resultaba disonante. A modo de ejemplo y para justificar esta afirmación sirvan las palabras emitidas por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos a la hora de calificar la manera en que fue concebida la torre de la Catedral Nueva de Salamanca por Pantaleón Pontón y Setién en 1705. Con el fin de no romper con el equilibrio compositivo del conjunto catedralicio, el maestro supo desarrollar un proyecto que mantenía “[...] un compromiso entre las líneas maestras gótico-tardías del resto del templo y el común lenguaje barroco de comienzos del siglo XVIII”⁶⁸.

Conocer qué fuentes, tanto concretas como teóricas, inspiraron a Juan de Arruza para el diseño del chapitel de la torre de campanas de la Catedral de Cuenca sería de gran ayuda para entender el porqué de la opción planteada. Para ello es imprescindible seguir investigando para conocer algún dato más sobre la trayectoria profesional del maestro y en qué lugares transcurrió ésta tanto por las obras que pudo ejecutar como por aquellas

67 Vid. AA.VV.: *Resumen histórico del urbanismo en España*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1954, pp. 214 y ss.; RIESTRA, Pablo de la: “Chapiteles bulbosos y casquetes en las torres alemanas entre el gótico tardío y el barroco”. En *Norba-Arte*. Núm. XVI. Cáceres, Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones, 1996, p. 183; Díez CUEVAS, Luis Carlos: “Aportaciones al proceso y transformaciones urbanísticas en el siglo XVIII en Santo Domingo de La Calzada (La Rioja)”. En *Berceo*, núm. 140, Logroño, 2001, pp. 151-168.

68 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “La torre de la Catedral Nueva de Salamanca”. En *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*. Tom. 44. Valladolid, Universidad de Valladolid. Servicio de Publicaciones, 1978, p. 247.

que llegaría a conocer. Así mismo, tener referencias en torno a sus primeros años de formación y trabajo resultaría muy esclarecedor en este sentido. Como ya se ha anotado, Arruza era natural de la villa cántabra de Noja por lo que no cabe duda de que la tradición que en ella se había instaurado con el paso de los siglos en lo tocante a la actividad de la cantería condicionó muy probablemente sus primeros años de vida. Si a esto se une el dato de que Juan de Arruza falleció en Cuenca con anterioridad al 24 de marzo de 1704⁶⁹, se puede afirmar que su actuación en el chapitel conquense resultó una obra cumbre y de madurez dentro de su producción por lo que en ella reflejaría los conocimientos constructivos, tanto teóricos como prácticos, que fue adquiriendo a lo largo de su vida.

No resulta un hecho aislado el que por aquellas mismas fechas los artistas cántabros empleasen formas impregnadas de cierto carácter y tradición medievalista a la hora de edificar agujas o coronaciones para torres. En 1654, el maestro de Ribamontán Melchor de Velasco Agüero elaboró las trazas del remate de la torre del monasterio de monjas benedictinas de san Pelayo de Oviedo (Fig. 13). Concretamente, hizo erigir una flecha de piedra de base octogonal y paños de tracería gótica que según Germán Ramallo pudo responder a pretensiones y gustos personales del tracista, quien añoraría modelos del pasado, en lugar de a una pervivencia de estilo⁷⁰. Tal vez esta misma inclinación o preferencia fue determinante para que Arruza tomase la decisión de presentar un proyecto de consonancias y reminiscencias góticas⁷¹.

69 Esta información se conoce gracias a una segunda intervención del maestro en la diócesis conquense. Paralelamente a las obras de erección del chapitel de la torre de campanas, Arruza recibió el encargo de remodelar la fuente del claustro. Entre toda la documentación conservada a tenor de su participación en este nuevo proyecto hasta ahora desconocido se han localizado referencias a su fallecimiento. Todas estas informaciones se encuentran en la biografía dedicada a este artífice en esta tesis doctoral.

70 RAMALLO ASENSIO, Germán: "El arquitecto Melchor de Velasco antes de su llegada a Galicia". En *Espacio, Tiempo y Forma. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid, Editorial Complutense, 1994; CAGIGAS ABERASTURI, Ana: "Los maestro canteros de Ribamontán al Mar (Cantabria)". En *El Arte de la Cantería*, Actas de Congreso, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 2003, p. 284.

71 Su elección llama todavía más la atención si se compara con los tipos o modelos de remate que se estaban levantando en otros lugares y en los que se dejaba patentes nuevos estilismos y lenguajes barrocos. A modo de ejemplificación de esta idea y como anotación puntual sirva ya no sólo el remate sino también la torre que, por aquellas mismas fechas, se construía en la iglesia de santa Catalina de Valencia PINGARRÓN-SECO ESAÍN, Fernando: *El campanario barroco de la iglesia de Santa Catalina mártir de Valencia*. Núm. 24. Colección Serie Histórica. Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana, 2002. Para buscar modelos similares que pudiesen haber inspirado a Arruza, además de la ya citada torre de san Pelayo de Oviedo, hay que recurrir a ejemplos distantes que tal vez pudo llegar a conocer. El ejemplo más claro por sus paralelismos es el de la aguja de piedra de la iglesia de Nuestra Señora del Palacio de Logroño que, desde antiguo, formaba parte de las propiedades de la familia real de Castilla. Mucho más lejanos, en Francia, Gran Bretaña y Alemania no fue extraño el levantamiento de este tipo de coronaciones cuya tipología, registrada gráficamente en grabados, también pudo conocer el artista.



Fig. 13. Chapitel del monasterio de san Pelayo de Oviedo. Melchor de Velasco Agüero. 1654.

No se debe pasar por alto que el hecho de hacer asentar su obra sobre un perfil ochavado debió radicar en la costumbre generalizada en tierras castellanas de imitar las torres del Monasterio de san Lorenzo de El Escorial. El maestro debía ser conocedor del gusto instaurado desde la fundación de dicho complejo monástico en lo tocante a erigir chapiteles apiramidados de madera, plomo y pizarra que se colocaban sobre cuerpos cuadrados u octogonales.

Unificando todas estas reflexiones y a pesar de este último apunte, no existía en el obispado conquense ningún modelo que pudiese haber inspirado al maestro de forma fiel. Por todo ello, su elección tuvo que responder o a su propio gusto personal o, por el contrario, a la natural evolución estructural y compositiva a que fueron sometidos los modelos típicamente escurialenses con el paso del tiempo ya que estos se vieron progresivamente modificados mediante el empleo de innovaciones y alardes técnicos que permitieron a los arquitectos crear nuevos modelos⁷². En ellos fueron desarrollando marcados estrangulamientos, insertaron formas prismáticas, bulbosas y curvas entre otras, aplicaron el uso de la piedra y dispusieron profusas decoraciones cada vez más

Una reflexión sobre estos tipos y su posible relación con el chapitel de la torre del reloj de la Catedral de Cuenca se encuentra en AZCÁRATE, José María: *Arte gótico en España*. Madrid, Ediciones Cátedra S. A., 1996, pp. 52-55.

72 Sirvan en este sentido, y sólo a modo de puntuales ejemplos cronológicos a pesar de su disparidad territorial, algunos de los chapiteles diseñados por el arquitecto madrileño Pedro de Ribera como puede ser el que empleó en la torre de la iglesia de Montserrat de Madrid en 1720, o, más concretamente, los erigidos en tierras sevillanas por artistas como Diego Antonio Díaz o Leonardo de Figueroa. Cf. SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura Barroca Sevillana*. Madrid, C.S.I.C, 1984, pp.30-33.

elaboradas y recargadas. Tal vez dentro de esta corriente y de forma temprana, Juan de Arruza supo poner de manifiesto una plasticidad inusual en el trabajo de la piedra que marcaría el arranque de un nuevo lenguaje formal que resultó muy influyente en el propio obispado de Cuenca. El caso del chapitel de la parroquia de Villanueva de la Jara, ejecutado poco después (Fig. 14), así lo pone de manifiesto⁷³.

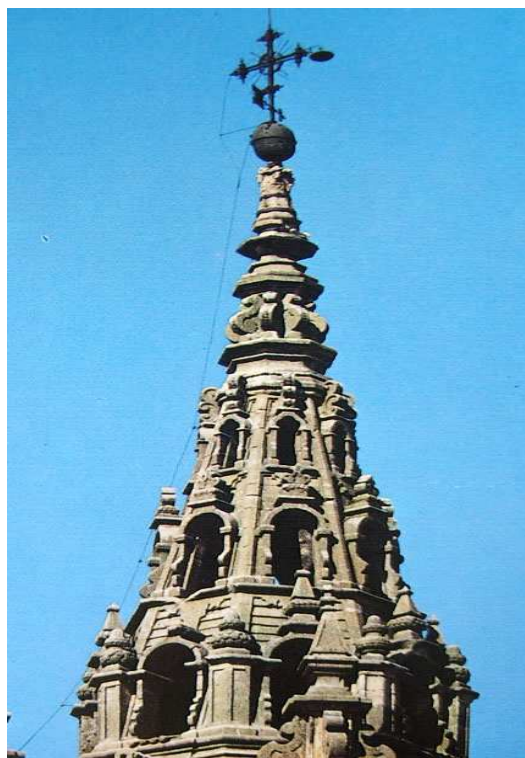


Fig. 14. Estado actual del chapitel de la parroquia de Villanueva de la Jara.

73 Aunque la obra original tuvo que ser reformada varias décadas después de su ejecución, se siguió a pies juntillas el estilo que se dio al remate jareño que se muestra hoy en día tan y como fue concebido en origen en los primeros años del siglo XVIII.

2.2.2

La incidencia de las dos torres de la fachada en los Primeros años del siglo XVIII

Reforma de sus chapiteles y remodelación del primer cuerpo de la Catedral El traslado a Cuenca del Maestro Mayor de la Catedral de Sigüenza Pedro de Villa.

Las valoraciones de fray Francisco de san José y Bartolomé Ferrer.

Ya se ha hecho mención en el apartado anterior, a la hora de citar cuales fueron las opiniones vertidas por fray Francisco de san José al reconocer el chapitel de la torre de campanas y la fachada de la Catedral de Cuenca en septiembre de 1703, que la incidencia de las torres del imafronte era totalmente negativa ya que dañaba en gran medida dicha estructura.

José Luis Barrio Moya realiza una síntesis en su tesis doctoral sobre cuál era el estado que presentaba la fachada en aquel momento. Expone como el propio Juan de Arruza, con anterioridad a su traslado a su tierra natal en el invierno de 1702, había recibido el encargo de reconocer las numerosas quiebras que presentaban varias bóvedas del templo, de valorar la posibilidad de construir una fuente en el claustro y, sobre todo, de precisar el estado de los dos chapiteles que enmarcaban la fachada y la influencia que estos ocasionaban en ella. Respondiendo a tales menesteres, el maestro confeccionó una memoria en la que instaba a que se actuase rápidamente en ambas estructuras - independientemente del coste- por lo que recibió el cometido de trasladarse a la villa de Atienza camino a su casa para averiguar el coste que tendría la pizarra con que remodelar los chapiteles. De regreso a Cuenca -ya en mayo de 1703- Arruza comunicó al Cabildo los precios de dicho material y, una vez contrastados, se dio comisión al canónigo don Tomás de Momeñe para que ajustase con el maestro las obras que se precisaban. Sin embargo, pocos días después se tomaba una polémica decisión que trajo no pocas consecuencias a posteriori; por parte de los miembros de la mesa capitular se determinó que no se iba a actuar sobre los remates de las torres de la fachada por no quitarles ni la planta ni la hermosura que tenían.

De poco sirvió para convencer al Cabildo el que fray Francisco de san José elaborase una nueva declaración a finales de 1703 -aquella con la que dio por buenos los trabajos realizados por Arruza en el chapitel de la torre de campanas- donde manifestaba que toda la ruina que se hacía patente en las paredes, bóvedas y pilares anexos a la fachada

y en ella misma venía provocada por el enorme peso de las dos torres y sus chapiteles al no recaer sobre macizo y hacerlo sobre dos capillas, las de san Miguel y san Andrés respectivamente. La única decisión tomada por la mesa capitular -por dispar o poco oportuna que parezca- se limitó a recomendar que se cerrasen las ventanas de las dos torres para evitar que el agua de lluvia se introdujese en su interior y dañase los telares de madera que albergaban. La referencia presentada por el autor alude a un dato localizado en el libro de Actas Capitulares de aquel año donde quedó registrada la elaboración de una declaración por parte del maestro en la que se anotaron los datos reseñados, que el coste de las labores que se debían ejecutar alcanzaría los 21484 reales -casi 30000 si se hacían los chapiteles de las torres de piedra y ladrillo en lugar de madera- y que era preciso rebajar los remates existentes por ser especialmente dañinos⁷⁴.

La localización de dicha memoria, inédita hasta la fecha, permite conocer de forma más detallada cuales fueron las apreciaciones de fray Francisco de san José, qué recomendaciones exactas realizó y que cambios en la fisionomía de la fachada -y más concretamente de las bóvedas más próximas a ella- se hubiesen dado de haberse ejecutado. Así mismo, se trata de una interesante fuente primaria para entender en qué estado se encontraba el frontispicio de la Catedral de Cuenca y sus elementos constructivos anexos en los primeros años del siglo XVIII⁷⁵.

A 18 de diciembre de 1703, el maestro de obras declaraba haber contemplado y analizado toda la estructura que daba acceso al templo llamándole la atención el mal estado de los dos chapiteles que remataban las torres de la fachada. Declaraba, no sólo que se encontraban vencidos el uno contra el otro, sino que se hallaban podridos y desencadenados. Por ello apuntó que era imprescindible dismantelarlos para volverlos a levantar de la forma que indicaba; sus palabras constituyen una auténtica fuente de información de las partes que componían estas obras y de su ejecución concreta:

“Hacer sus andamios y desnudarlos y despojarlos desde encima de la cornisa de la linterna hasta arriba quitando el varrón con su veleta. Y luego, tomar el ámbito de la cornisa de la linterna y con esta medida tomar dos tantos en el árbol y lo demás de allí arriba contarlos. Y en lo que queda ponerlo en forma de pirámide para que lo reciban las péndolas, abrir la caja para el varrón todo lo que tiene y ajustarlo. Y puesto con su hijuela de madera arponada y sellada con cuatro arpones y cuatro sellos de hierro la junta de la vaina se cierra con un poco de yeso. Y luego desde

74 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op. cit. pp. 432-437.

75 Concretamente, la información que se detalla a continuación y los distintos fragmentos que se insertarán en el discurso se encuentran localizados en:
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras. Legajo 166. Expediente 4. Fols. 2 r. y 2 v.

arriba se llenan todos sus vacíos de plomo derretido para que no le entre agua.

Hecha esta diligencia se va fortificando desde encima de la cornisa de la linterna con maderas y hierros, esto es soleras y cruceros, estacas y escuadras. Y todo lo demás que conduzca a su seguridad de suerte queden y tomen fuerza mutuamente. Luego su empendolado en forma de aguja ochavada cogiéndolas todas por arriba con dos sellos de hierro. Y por la parte interior sus tornapuntas de las péndolas al árbol. Luego su entablado bien junto y se empizarrado, cogiendo por debajo la bola con una hoja de plomo en forma de jalona. Y encima del plomo se hace una hilera de barro o yeso y se derrite más plomo y se echa y remacha contra el varrón de suerte que no le entre agua. Y la bola veleta y cruz se han de dorar.

Después de esto se irá remendando todo lo demás del chapitel con su pizarra y plomo acomodando las pirámides adonde y como ahora están las cornisas de la torre acomodadas de suerte que no se mojen. Y en fin quedarán dichas torres con la perpetuidad posible poniendo y valiéndose de lo que sea preciso aunque aquí no esté expresado, por la práctica sobreviene [...].”

Sin embargo, aunque con esto se solucionasen los problemas de los chapiteles, todavía restaba por dirimir sobre que se tenía que hacer para reparar la parte baja de la fachada dado el enorme peso que sustentaba y no haber sido concebida, en origen, para algo parecido. Fray Francisco hizo mención a que las pandas de las torres, a excepción de aquellas que recaían sobre dicho primer piso, apoyaban en lienzos huecos muy poco macizos. Por esta razón, las paredes, columnas, arcos y bóvedas que lo conformaban estaban quebrantados y desplomados en su totalidad. Alertaba de que este único motivo ya era suficiente para descomponer “[...] toda la historia de los pies de la iglesia por la ruina que tiene todo lo que a ello está arrimado [...]”.

Movido por este condicionante, el clérigo propuso al Cabildo que, además de remodelar los chapiteles, se hacía imprescindible macizar las dos capillas adyacentes a las puertas de acceso al templo donde asentaban las torres con el fin de hacerlas recaer sobre firme contrarrestándose así los empujes generados por su peso. Se debían buscar los cimientos de dicha zona para reafirmarlos y compactarlos a la par que, sobre el suelo de las capillas, se levantaría un zócalo o basamento de piedra de la más fuerte que se pudiese encontrar. Los muros y bóvedas se reforzarían con ladrillos recubiertos con yeso al que se aplicaría el tratamiento necesario para no componer una obra disonante con el entorno. Hizo especial hincapié el maestro en que todo quedase homogéneo por lo que, para ello, “[...] la parte que está remendada antes de ahora también con yeso, se irá rozando así para la piedra como para el ladrillo de suerte que todo vaya en correspondencia”.

Para compactar aun más el recalzo de las torres recomendaba cerrar una puerta que permitía el acceso desde una de las capillas -mediante una escalera de caracol- al corredor superior de “Los Doce Pares”. Además, si se tenía que reemplazar cualquier elemento estructural por estar dañado debía emplearse la piedra de la mejor calidad que

fuese posible encontrar.

Al igual que en las capillas, anotaba que se debía levantar un basamento de piedra labrada en las paredes laterales de las naves pequeñas -entre la primera y la segunda capilla- para que se recibiese sobre macizo el peso de la bóveda y los arcos de la parte superior. Esta nueva labor debía ajustarse bien a fin de no desentonar con los accesos de las dos primeras capillas ya que, al tener rejas, no se podía consentir que se notase el añadido y se perdiese la hermosura del conjunto. De la misma manera, “ordenaba” que todos los elementos nuevos que se compusiesen imitasen con exactitud a aquellos preexistentes. Se vuelve a apreciar con esto intención que tuvo presente en todo el momento fray Francisco de evitar la inserción de cualquier elemento rupturista con el estilo del edificio.

No obstante, este aparente gusto conservador lo dejó de lado por completo el maestro al presentar cuales pensaba que eran las mejores opciones para recomponer las maltrechas bóvedas que cerraban el primer cuerpo del templo adosadas a la parte trasera de la fachada. Para cubrir los dos espacios laterales se utilizarían dos bóvedas de arista que se compondrían en base a arcadas de ladrillo que cerrarían los antiguos arcos apuntados imitando otros de medio punto. Sobre ellas, se crearían unos espacios o trechos macizos, empleando estos mismos materiales, para contar con elementos que distribuyesen de forma perpendicular los empujes de las paredes de las torres, de los chapiteles y de las cubiertas. Por otra parte, para la nave central se desarrollaría una bóveda tabicada con dos lunetos empleándose tres hiladas de ladrillo que también se haría recaer sobre arcos de medio punto fingidos que ocultarían la antigua estructura gótica.

Para dar lugar a estos elementos de claras reminiscencias clasicistas, el clérigo no indicó en ningún momento que se tuviese que dismantelar la obra preexistente siendo ésta una práctica muy difundida entre los maestros arquitectos de aquella época. Una arquitectura de revestimiento, de menor precio si se la compara con cualquier otra opción donde se tuviese que emplear la piedra, ocultaría las primitivas cubiertas; además de reforzarlas y dispersar los empujes antes mencionados, se conseguía adecuar una estructura antigua a los gustos del momento. Sólo añadió fray Francisco que sobre las nuevas superficies generadas se tenía que aplicar una capa de yeso a la que se le añadiría después una decoración fingida que imitase la piedra “ennoblecándose” con ello unos materiales de escasa riqueza. Con esta indicación, a pesar de haber planteado una opción que nada tenía que ver con el léxico original del templo, pretendía no crear

algo que desentonase en demasía con el conjunto. El fraile trinitario hacía frente así a una reforma en la que lograba mantener el equilibrio entre concepciones de clara tendencia conservadora y otras más relacionadas con los gustos y las prácticas constructivas que se estaban desarrollando.

Finalmente, el maestro realizó una exposición detallada de los materiales que era menester utilizar en todos estos trabajos así como del coste aproximado de los mismos:

“Son menester para los cimientos y basamentos de piedra labrada cuatrocientas varas de piedra, su precio a doce reales la vara y por la que va en los cimientos sin labrar se le considera el mismo precio o por la cal y toda importa con acordar y llenar. 3.800 reales.

Son menester treinta mil ladrillos para pilares, arcos y bóvedas a cien reales

El millar. Al pie de la obra importan. 3.000 reales.

Son menester 1500 fanegas de yeso pardo a real la fanega. 1.500 reales.

Son menester 12 fanegas de yeso blanco a siete reales. 84 reales.

De manufactura en las dos capillas abajo y arriba. 2.500 reales.

De hacer la bóveda grande como se condiciona. 2.000 reales.

Para la madera que se ha de poner arriba, andamios, cimbras, hierro y los demás pertrechos.

2.000 reales 14.884 reales.

Que juntos con los seis mil seiscientos reales que importa la obra de los chapiteles importa todo: 21. 484 reales.

Todo lo cual se ha desmesurado más por extenso. Y en mi conciencia no hallo otra cosa. Cuenca y diciembre, dieciocho de mil setecientos tres.

Fray Francisco de San José [Rubricado]⁷⁶.

Si ya por sí sola la declaración aquí expuesta refleja que era capaz de proponer el artífice a la hora de recomponer una estructura preexistente, el estudio de las trazas que realizó para acompañar de forma gráficas sus explicaciones no es menos interesante y esclarecedora.

No conociéndose tampoco la existencia de este documento hasta la fecha, hay que anotar que se trata de un dibujo delineado con tinta donde se plasmaron la planta y el alzado del citado espacio tal y como el artífice pretendía que quedasen compuestos. Para completar la información en ella contenida, éste no dudó en incluir sus propias indicaciones: *Planta y alzado del reparo que se pretende hazer en la ultima ystoria en los pies de la ig^a catedral de esta ciu^d de Cuenca = Con adbertenzia que de el pabim^{to} hasta los capiteles inclusive ha de ser de piedra labrada. Y los arcos y bobedas de ladrillo y yesso fingidos de piedra assimismo las bobedas. Y refarseadas.*

Si lo anotado anteriormente dejaba alguna duda de si se tenían que dismantelar o no las antiguas bóvedas góticas, las palabras aquí trascritas y la composición del diseño

76 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras. Legajo 166. Expediente 4. Fol. 3 v.

corroboran que se estaba planteando la realización de un revoco (Fig. 15). En ningún momento se planteó o barajó lo contrario.

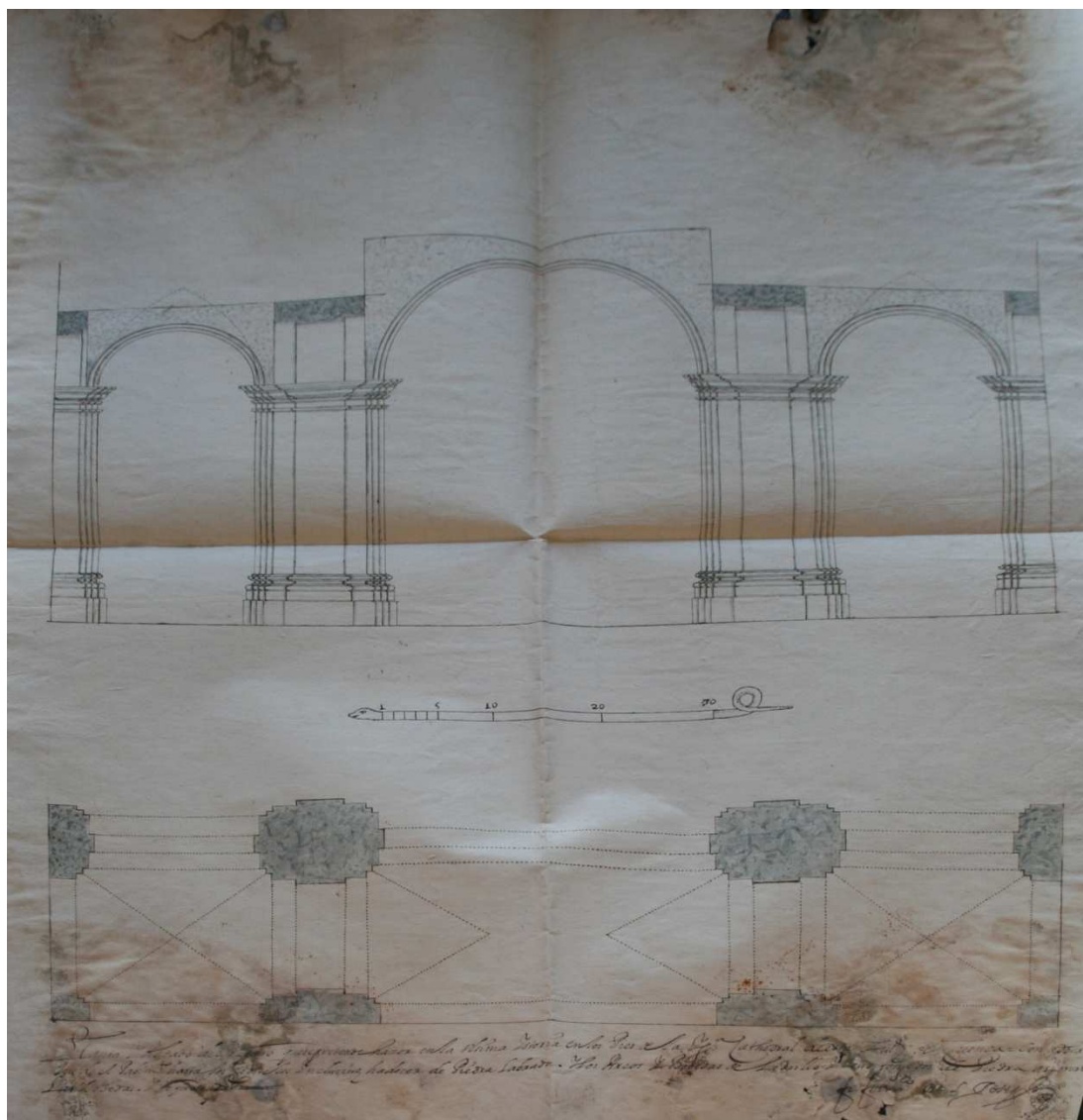


Fig. 15. Trazas de fray Francisco de san José para remodelar el primer cuerpo de la Catedral de Cuenca. 1703.

Observando de forma detallada dicho dibujo se aprecia, además de la anotada leyenda y de la firma del clérigo, que en la parte inferior se dispuso la planta del primer cuerpo de la Catedral para dejar constancia de como su cubrición debía realizarse mediante dos bóvedas de arista en las naves laterales y una de cañón con lunetos en la central. Usando tinta aguada en tonos azules simuló el maestro los pilares mientras que con pequeños puntos discontinuos negros desarrolló la forma con que deberían acometerse los referidos cerramientos.

Separada por una curiosa escala en la que fray Francisco imitó una serpiente, dispuso el alzado del este mismo cuerpo. Componiendo con gran detallismo el perfil de los pilares

que ordenaban la zona -aplicándose incluso pequeños sombreados para imitar su volumen- fue en la parte superior donde el artífice introdujo el más relevante de los cambios que pretendía aplicar a la zona interior más próxima a la fachada. Sobrepuestos sobre el perfil de las arcadas apuntadas de las bóvedas góticas que cubrían la zona -imitadas mediante pequeños puntos discontinuos en el caso de las naves laterales- se desarrollaron los nuevos perfiles curvos de medio punto que se generarían tras la intervención. De nuevo mediante un sutil sombreado en azul, quedaba claro que era aquello que se iba a componer y que disposición tendría con respecto a la obra antigua. Los numerosos condicionantes que se expondrán a continuación impidieron que finalmente este proyecto viese la luz lo que hubiese significado un cambio considerable en el aspecto de zona de acceso a la Catedral de Cuenca.

Llegados a este punto y retomando lo presentado por José Luis Barrio Moya en su tesis doctoral teniendo en cuenta las anotaciones registradas en los libros de Actas Capitulares de la Catedral, hay que anotar que Juan de Arruza fue el primero en mostrarse disconforme con lo expuesto por el fraile afirmando que el estado que presentaban tanto la fachada como sus torres y chapiteles distaba mucho de ser tan negativo o alarmante. Ante tales divergencias, los miembros del Cabildo mandaron que se buscasen las declaraciones que años antes habían compuesto el padre fray Bautista de la Compañía de Jesús y José de Sopeña respectivamente para que fuesen valoradas por fray Francisco de san José quien ya se había trasladado de vuelta a Valdepeñas para continuar con sus quehaceres tras ser gratificado con 20 doblones de a dos escudos por sus trazas y declaraciones⁷⁷.

El autor pone de manifiesto que poco o nada se volvió a tratar sobre el mal estado de la fachada hasta varios años después. Sin embargo, el hallazgo de nuevos datos complementa lo que hasta ahora se conocía del devenir de la fachada de la Catedral de Cuenca y sus espacios circundantes en este momento concreto de su historia.

La petición emitida por los miembros de la mesa capitular de que se localizasen las declaraciones compuestas durante la segunda mitad del siglo XVII por diversos maestros de obras y se remitiesen a fray Francisco se ejecutó rápidamente. La respuesta del fraile desde Valdepeñas, una vez tanteadas éstas, se daba a 22 de enero de 1704 en una misiva que se conserva en un folio suelto en el mismo legajo en que se insertó su anterior declaración. En ella, el clérigo confirma que nada hacía cambiar sus

77 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op. cit. p. 438.

planteamientos lo que había podido leer y se mantuvo tajante a la hora de defender sus posturas. Alegaba fray Francisco que en dichos escritos los artífices únicamente hacían alusión a reparos puntuales poco efectivos a la par que quedaba claro su falta de previsión al haber descuidado en gran medida lo que era realmente esencial: había que subsanar todos los desperfectos de la fachada ya que no eran pocos y cada vez se estaba arruinando más el conjunto.

No obstante, pretendiendo no resultar tan crítico, enunciaba que tal vez sí se habían arreglado ciertas quiebras aunque, con el tiempo, otras muchas habían hecho acto de presencia. El maestro no hizo por tanto más que ratificarse y concluyó afirmando que sólo había una cosa cierta e innegable “[...] están las columnas vencidas por en medio, que los arcos están quebrantados, que las quiebras son muchas, no sólo por las juntas sino en muchas piedras partidas. Éstas después se han abierto, pues antes o no las tenía o las que tenía se cerraron. Y así, libro nuevo y manos a la obra, esto no pide distracción. [...]”⁷⁸.

Contrariamente a lo que se creía hasta la fecha, los miembros del Cabildo tuvieron muy presentes las indicaciones de fray Francisco porque, aunque no se llegaron a materializar por diversas causas, supusieron el que tomasen conciencia de forma definitiva de que era preciso intervenir sin dilación en el conjunto. A tal grado llegó la importancia otorgada a las palabras del clérigo que, a 12 de febrero de 1704, se encargaba a los comisarios de obras de la Catedral que procurasen informarse sin demora alguna “[...] del maestro o maestros que hubiese de mayor inteligencia y opinión así en Madrid como en otras partes y se llamen para que reconozca las dichas quiebras y declaren sobre los reparos que se necesitan hacer para su seguridad. Y hecha la declaración se traiga al cabildo para determinar sobre ello”⁷⁹.

Sin que se conozcan por el momento las razones, no fue un artífice madrileño o residente en la Corte el elegido para acometer tal encargo. El 12 de abril de aquel mismo año, por intercesión del prior de la Catedral y del canónigo don Juan de Soria, llegaba a Cuenca Pedro de Villa, maestro arquitecto residente en Jadraque que

78 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras. Legajo 166. Expediente 4. Folio suelto.

79 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1704. Libro 177. Fol. 12 r.
Esta referencia viene a confirmar como los artistas que trabajaban en Madrid eran considerados como los más afamados y de mayor categoría para ser tenidas en cuenta sus opiniones y pareceres. Por ello, se recurría a ellos en primera instancia aunque luego se hiciese inevitable demandar a otros artífices.

ostentaba el cargo de Maestro Mayor del Obispado de Sigüenza⁸⁰. Tras contemplar y analizar la fachada de la Catedral, el maestro elaboró una declaración de la que se dejó constancia en el Libro de Actas Capitulares de aquel año: fue su parecer que se rebajasen los chapiteles y se cerrasen de la mejor manera las quiebras existentes. Agradecidos por su trabajo y en vista de que el maestro precisaba volver a su tierra, el Cabildo decidió gratificarle a la par que encargaba que, sin dilación, se rebajasen dichos chapiteles y se actuase sobre las tan comentadas quiebras⁸¹.

De contarse únicamente con esta referencia habría resultado poco esclarecedor el papel desempeñado por el artífice. No obstante, se ha localizado la declaración redactada de su puño y letra que se dará a conocer a continuación por primera vez. En ella, además de la mencionada referencia que hizo sobre los chapiteles, se incluyen otra serie de premisas e indicaciones que también deben ser tenidas en cuenta. La omisión de estos datos por parte del secretario de la mesa capitular en las referidas actas respondería, casi con total seguridad, al hecho de tener que registrar sólo aquello que se consideraba imprescindible.

Inicia el autor su escrito⁸² justificando su saber hacer, haciendo alarde de sus conocimientos y destacando su experiencia en materia constructiva gracias a las diversas intervenciones que había llevado a cabo reparando edificios. Por todo ello, no dudó en manifestar su contrariedad al contemplar los chapiteles de la fachada ya que los encontró demasiado voluminosos, quebrantados y vencidos. La solución que proponía ante tales desperfectos pasaba por desmontarlos, construir un pedestal de 4 pies en el espacio resultante y volver a erigirlos correctamente.

80 Don Manuel Pérez-Villamil en su obra sobre la Catedral de Sigüenza elogia la figura de este maestro a quien define como verdadero arquitecto que había conseguido, al igual que muchos otros entre los que se encontraba el que pudo ser su hermano Domingo de Villa, dejar su impronta y manifestar su saber hacer tanto en el templo catedralicio como en otras edificaciones de la ciudad. Añade una referencia a su origen seguntino y a su preferencia por el uso de elementos góticos aun en fechas tardías como 1675 o 1680 cuando intervino en la ampliación de la Capilla de San Pedro Apóstol. PÉREZ-VILLAMIL, Manuel: *La Catedral de Sigüenza erigida en el siglo XII...*, op. cit., pp. 165-166 y 256.

Aurelio de Federico alude al hecho de que Pedro de Villa fue sepultado en la entrada de la referida capilla. Vid. FEDERICO, Aurelio de: *La Catedral de Sigüenza*. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1954, p. 16.

81 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1704. Libro 177. Fol. 29 r.

82 Por su importancia, esta declaración se encuentra transcrita en el apéndice documental de este capítulo como DOCUMENTO 3. No obstante, se insertarán en este discurso fragmentos que se consideren importantes.

La referencia documental de dicho escrito es la siguiente: A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 4. Fols. 4 r., 4 v. y 5 r.

Debido a la incidencia de estos elementos en la parte baja del imafronte, el maestro pudo observar la gran cantidad de quiebras que salpicaba el conjunto tanto por su parte externa como por la interna; todo estaba lleno de grietas que debían cerrarse con cal y yeso. Además, se tenían que macizar aquellos arcos que se encontrasen arruinados por ser los elementos sustentantes de todo el conjunto a la par que los encargados de derivar correctamente los empujes y cargas de los cuerpos superiores.

Hasta aquí, las ideas que expuso Pedro de Villa no parecían distar mucho de lo que tenía declarado fray Francisco de san José. Sin embargo, a la hora de presentar como se debía trabajar en las capillas anexas a la fachada y en las bóvedas que cerraban el primer cuerpo del templo no pudo ser más discordante con el clérigo. Determinó que se reparasen todas las dovelas de las arcadas que se encontrasen arruinadas. Se tenían que rehacer todos los cruceros de las bóvedas góticas que cubrían dichos espacios y estuviesen rotos para devolverles la robustez y firmeza que, con el tiempo y debido al peso que sustentaban, habían ido perdiendo sin romper con el estilo global que presentaba el conjunto. Se observa que el artífice, al contrario de lo propuesto por el clérigo, no opuso resistencia a la hora de mantener el lenguaje gótico que imperaba en la Catedral en detrimento de los gustos o del estilo constructivo del momento⁸³.

No dudando en ningún momento de que sus indicaciones eran buenas y que con ellas se conseguiría reparar el frontispicio, el maestro de Jadraque añadió que, si por lo que fuera no se conseguían remediar los problemas tanteados, era preciso e inevitable eliminar las dos torres. Por si esto no era suficientemente rotundo, de Villa sentenció con una afirmación que superaba con creces lo expuesto por el fraile trinitario: sería obligado demoler todo el conjunto “[...] volviendo a plantar su fachada con sus dos torres de buena planta, portadas, fachada y frontis”. Si esto finalmente acontecía, se mostró predispuesto a elaborar un diseño nuevo “[...] con toda especulación y fortificación”.

No existe constancia por el momento de que se ejecutase ninguna traza a manos del artífice ya que no aparece ninguna otra referencia a su persona en la documentación consultada hasta la fecha. Tal y como era costumbre, Pedro de Villa regresaría a sus

83 Es más, esta inclinación de Pedro de Villa hacia postulados de carácter gótico no fue algo puntual dentro de su producción. En referencia a la cubrición con que revocó la capilla de san Pedro de la Catedral de Sigüenza hay que destacar el uso de una tipología nervada de clara tradición gótica. Este hecho, surgido casi con toda seguridad de sus planteamientos y diseños, fue destacado como admirable por Elías Tormo. Vid. TORMO y MONZÓ, Elías: *Sigüenza por Elías Tormo*. Madrid, Gráficas Marinas, [193?], pp. 33-34.

quehaceres en el obispado de Sigüenza tras recibir una gratificación acorde a su trabajo de manos del cabildo conquense.

En el grueso de este mismo episodio que pone de manifiesto el innegable mal estado que presentaba la fachada de la Catedral de Cuenca aun resta por esclarecer la participación de otro maestro cuyo papel fue de gran relevancia e interés, a pesar de no haber sido objeto de un estudio detallado, durante los últimos años del siglo XVII y las dos primeras décadas del siglo XVIII: Domingo Ruiz.

Habiendo ostentado durante varios años el cargo de Maestro Mayor de Obras del Obispado y tras haber sido relegado del mismo por los errores cometidos en la reedificación de la parroquia de Castillo de Garcimuñoz, su figura será analizada en otro apartado de esta tesis doctoral con el fin de destacar su personalidad artística y los rasgos y características de su devenir profesional. No obstante y con el fin de realizar un completo y ordenado discurso de todos los acontecimientos y coyunturas vividos en relación a la fachada del templo catedralicio, a los trabajos generados para su mantenimiento y a la continua búsqueda de la solución definitiva, se inserta a continuación esta participación puntual del artífice en relación con dicho espacio.

Muy probablemente conocedor de las condiciones que presentó Pedro de Villa ante el Cabildo, Domingo Ruiz no dudó en realizar un escrito con el que se comprometía a realizar lo que aquel recomendaba si finalmente los miembros de la mesa capitular lo consideraban oportuno⁸⁴.

Para acompañar y completar su propuesta, el artífice insertó una relación detallada de cuáles eran los pasos concretos a acometer para recomponer los chapiteles de las torres de la fachada manifestando que se encontraba capacitado y era conocedor de todo aquello que se precisaba para obrar correctamente. Así, el artífice elaboró un pormenorizado discurso en el que se registran los pasos a seguir para erigir un chapitel así como los elementos y materiales necesarios para su composición:

“[...] Primeramente ha de quitar los dos chapiteles bajando la madera y pizarra con cuenta y razón no quebrantando juntas de cornisas. Y así mismo ha de hacer los dos tejadillos de las dos torrecillas según consta por la declaración, con sus soleras cuatro partes que hagan un cuadrado en el medio y sus estribos bien encajonados. Y en el medio su árbol para que vayan a embestir en él las ocho limas. Y que el árbol tenga cuatro pies más alto que la aguja del tejado que en su aguja será la

84 Como se ha mencionado, Ruiz se encontraba por aquellas mismas fechas dispensado del cargo de Maestro Mayor. Su deseo de contar de nuevo con el respaldo y el apoyo de dicho organismo fue determinante en éste y otros ofrecimientos.

El escrito del maestro en el que manifestó sus deseos de ejecutar las obras así como otros puntos que pasarán a ser analizados a continuación se ha localizado en:

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras. Legajo 166. Expediente 4. Fols. 6 r., 6 v., 7 r. y 7 v.

cuarta parte de su diámetro. Y en lo restante se hará el pedestal de los cuatro pies de altura echándole un bocelón con sus dos filetes escojeados con su remate. Y se pondrán sus cruces que hoy tienen los chapiteles y se echarán sus péndolas. Y entablarlo con lo que se quitase de los chapiteles y empizarran los dos tejados de dichas torrecillas bien clavado y ajustado con toda fortificación. Y así mismo se ha de echar en los rasgados que hacen las cruces en sus quiebras ocho piedras. Y se pondrán ocho arpas de hierro en los sobre [] y metiendo sus piezas con toda fortificación haciendo todas sus juntas las que están quebrantadas con metal, yeso y cal enrajándolas con todo cuidado en toda la fábrica por la parte de afuera”.

Ajustándose a las palabras de Pedro de Villa, Ruiz continuaba su declaración aludiendo a la necesidad de reparar la capilla de san Miguel -atendiendo principalmente a su cubrición- y a la eliminación de todas y cada una de las quiebras que salpicaban fachada, pilares y bóvedas anexas.

No pareciendo suficiente al artífice el haber presentado un proyecto ajustado a las indicaciones de otro maestro, realizó un segundo escrito unas semanas después -fechado a 5 de junio de 1705- que fue determinante a la hora de dirimir el transcurso de las obras que finalmente se ejecutaron ya que, a tenor de sus palabras, se decidió separar en dos cuentas distintas lo que se debía realizar en los chapiteles y lo que conllevaba reparos de cantería en la fachada. Esta escisión en dos de los reparos que se hacían precisos pareció convencer al Cabildo y se consideró, por fin, que era la solución perfecta. Tras muchas propuestas y a posteriori de los diversos dictámenes vertidos por no pocos maestros, se vio en esta propuesta la forma más sencilla con que rematar las obras. Por un lado se conseguían reparar los chapiteles como estructuras individuales y, por otro, se recomponía la parte más dañada del frontispicio. Sirvan las palabras insertadas por Domingo Ruiz en su segunda declaración para comprender esta determinante coyuntura:

“[...] Y habiéndome pedido declare el coste que puede tener el demoler los dos chapiteles que hoy se hallan hechos en dicha fachada y así mismo habiéndome pedido el coste que pueda tener los reparos de que necesita las quiebras que tiene la dicha fachada, digo que el demoler los dos chapiteles importan cinco mil reales con advertencia de que se han de cuidar de demoler los dos cuerpos primeros de los dos chapiteles siendo a cargo del maestro el poner todo lo necesario y bajar la pizarra y plomo y madera con todo cuidado y poner debido material que hoy tiene cada cuerpo.

Tocante a los reparos que se han de hacer en las quiebras que hoy tiene la cantería, poniendo el maestro por su cuenta toda la piedra labrada que fuese nueva y cal, arena, yeso, madera para andamios y lo demás que condujere a materiales importa cuatro mil trescientos reales ajustándose a las condiciones que tengo hechas [...]”⁸⁵.

A 7 de junio de aquel mismo año el canónigo don Pedro Balthanias emitió varias cédulas para que si algún maestro quería hacer postura al respecto de esta declaración

85 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras. Legajo 166.Expediente 4. Fols. 10 r. y 10 v.

podiese ejecutarlo con anterioridad al día 15 en que la obra quedaría rematada a favor de aquel que asegurase poder hacerla por el menor precio posible. Pudiéndose obviar este hecho ante lo preciso e importante de las obras, se pone de manifiesto el interés o predisposición del Cabildo de realizar todos los trabajos precisos, independientemente de su carácter, atendiendo a su menor coste en deficiencia de la técnica, estilo o perfección que podían imprimir a las mismas maestros de obras versados en el arte de la construcción que apenas tenían margen de trabajo por este condicionante. No obstante, y contrariamente a lo que se creía hasta la fecha, su intencionalidad por dar solución a los problemas que acuciaban fachada y espacios anexos fue clara y no cesó en ningún momento a lo largo de los primeros años del siglo XVIII.

Para acometer la remodelación de los dos chapiteles únicamente se ha localizado la propuesta de un artífice con quense poco conocido hasta la fecha: Francisco de Aroche. De él se conoce, además de algún que otro dato personal, que trabajó en varias ocasiones como escultor y ensamblador aunque también hacía alarde de su condición de arquitecto⁸⁶. No es esta ni la primera vez ni la última que un maestro aparentemente versado en la retabística contaba también con conocimientos de arquitectura y ejercía como tal.

La conservación de la declaración rubricada por el maestro a 11 de junio de 1704, hasta la fecha inédita, pone de manifiesto sus dotes y su capacitación para abordar cualquier tipo de obra constructiva⁸⁷. Él mismo aludía a sus conocimientos de arquitectura:

“Condiciones con las cuales se debe ejecutar la obra de los chapiteles para esta santa iglesia según Dios me ha dado a entender en este arte de arquitectura que profeso y experiencia tengo en semejantes obras”.

Alegaba así mismo haber elaborado su proyecto mediante la composición de dos diseños para erigir los chapiteles de la fachada tras el desmantelamiento de los antiguos

86 Varios años después de esta intervención, concretamente en 1707, Aroche aparece documentado en el padrón de la ciudad como residente en el barrio de la parroquia de san Esteban estando casado, con dos hijos y de edad 50 años. Su oficio era el de escultor. Archivo Municipal de Cuenca (A partir de esta nota al pie A. M. C.). Padrón General de Vecinos. 1707. Legajo 1616. Expediente 1. Sin foliar.

También se han localizado varias referencias que le sitúan trabajando en el obispado de Cuenca. En 1703, como maestro de ensamblador y arquitectura vecino de la ciudad, participaba en la elaboración de las trazas y condiciones del retablo mayor de la parroquia de san Juan de Alarcón.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1152-2. Sin foliar.

Posteriormente, y ya en 1711, se alude a que había confeccionado, como maestro de arquitectura que era, las trazas y condiciones para el retablo de la parroquia de Valdemeca.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1152-B / 41. Sin foliar.

87 A continuación se insertarán varios fragmentos de la misma para entender varios aspectos de relevancia contenidos en ella.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras. Legajo 166. Expediente 4. Fols. 11 r. y 11 v.

empleándose para su hechura madera y pizarra. En las trazas que compuso los clasificó con las iniciales “S” y “C” para atender a su diferenciación. No han sido localizados estos dibujos por lo que para conocer mejor cuales fueron sus planteamientos se hace imprescindible recurrir a sus propias palabras analizando su declaración. Para llevar a cabo la primera de las opciones planteada era preciso “[...] ensanchar toda la planta de la urna para que coja toda la huella que hoy en día tiene la planta alta del primer faldón que era donde ha de sentar [...]”; añadía también Aroche que en dicho faldón se harían varias buhardillas -no especifica cuantas- que tenían que quedar cerradas para evitar las filtraciones de agua. Únicamente se dejaría abierta una de ellas para permitir la circulación en cada uno de los remates ya que podían surgir reparos o necesidades con posterioridad. Por todos estos rasgos, el artífice plantearía elaborar una pieza de claras reminiscencias escurialenses que tan buena aceptación habían tenido en Castilla.

Por otro lado, si se erigía conformar la segunda de las propuestas del artista “[...] tenga obligación el maestro de formar el cuerpo de pilastras y arbotantes en la forma que he dibujado, acortándolo y distribuyéndolo en la mejor forma y juicio del maestro. Y así mismo lo haya de cubrir de pizarra y plomo. Y sus remates como lo demuestra la traza”. No son muy numerosos los datos aportados pero, aunque con ciertas variaciones, no es improbable pensar que también se estuviese siguiendo una tipología similar a la antes mencionada aunque tal vez más elaborada.

A modo de conclusión y mostrando su interés por llevar a la práctica sus propias posturas, Francisco Aroche rezaba de la siguiente manera: “[...] me obligo a dar esta obra de los dos chapiteles hecha y rematada a satisfacción de maestros peritos en el arte por cantidad de cinco mil quinientos reales de vellón y dar a satisfacción repartiéndolos en el tiempo que se haga dicha obra [...]”.

Intentando concebir esta propuesta no como un hecho aislado, sino como una de las disposiciones emitidas en un proyecto de mucha mayor escala y envergadura en el que se vieron vinculados artífices de reconocido renombre y prestigio, llama la atención el que la decisión del Cabildo por aceptar una idea u otra recayese finalmente en estas últimas recomendaciones analizadas. No queriéndose emitir hipótesis gratuitas y sin fundamento para intentar explicar esta decisión, no resulta aventurado achacarla a intereses meramente económicos que vendrían condicionados por los escasos medios con que siempre contaba la fábrica de la Catedral de Cuenca. Esta justificación viene corroborada por la siguiente de las opciones que barajó el Cabildo y que no fue otra que, una vez decidida que la opción presentada bajo la nomenclatura “C” era la más

idónea, consultar con aquellos maestros que consideraron oportunos el que realizasen mejoras “a la baja” con el fin de asegurarse que la erección de los nuevos chapiteles se haría con el menor precio posible. No habiendo nadie que se ofreciese para dar lugar a dicha rebaja, los comisarios nombrados para dictaminar sobre esta obra -don Sancho de Velunza, don Vicente de Parada y don Juan de Soria- decidieron, a fecha de 15 de junio, otorgar su hechura a Francisco Aroche por los 5.500 reales que tenía declarados⁸⁸.

Paralelamente a estos acontecimientos, Domingo Ruiz fue elegido para hacerse cargo de la reforma de la fachada. El mismo día en que se presentaba ante el Cabildo el proyecto de los chapiteles fue aprovechado por Domingo Ruiz para informar a los canónigos del templo, sabedor de que él era quien llevaría a cabo la reparación citada, de que necesitaba comprar madera para andamios y otros materiales más allá de la piedra que se había considerado necesaria en un primer momento. Por ser estos unos gastos inesperados manifestó serle imposible acometer todo lo que tenía contratado - reparar de la fachada en su exterior y adecentar pilares, arcos, claraboyas, paredes, torrecillas y capillas contiguas- por la cantidad pactada de cuatro mil trescientos reales. Declaraba el maestro estar totalmente comprometido con lo que debía hacer siempre y cuando se volviese a tasar el precio de la obra de cantería en 5000 reales⁸⁹.

Una vez más, debido a la ausencia de algún maestro que se comprometiese a hacer la obra por un precio menor, no quedó más remedio al Cabildo que atenerse a esto aunque se instó a Ruiz a que dejase anotado por escrito, con la mayor exactitud posible, que era lo que iba a hacer. Por este motivo redactó una declaración al día siguiente en la que, de manera detallada, manifestó cuales eran las zonas concretas en las que tenía pensado actuar y la manera exacta de hacerlo⁹⁰.

88 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1704. Libro 177. Fols. 51 r. y 51 v.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras. Legajo 166.Expediente 4. Fol. 12 r.

89 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras. Legajo 166.Expediente 4. Fol. 13 r.
Hay que llamar la atención en el hecho de que a la hora de rubricar su escrito, Domingo Ruiz empleó de nuevo el título de Maestro Mayor del Obispado. El fallecimiento a lo largo de aquel año tanto de Juan de Arruza como de fray Domingo Ruiz provocó que el cargo quedase vacante. A pesar de que el Cabildo de la Catedral no confirmó la restauración de dicho título a Domingo Ruiz hasta el 30 de julio de 1705 -en detrimento de un segundo candidato, Miguel José de Arruza- éste no dudo en emplearlo en cuanto tuvo oportunidad muy probablemente porque contaría con la seguridad o “sospecha” de que le volvería a ser concedido.
Cf. A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1705. Libro 178. Fols. 112 v. y 115 v.

90 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras. Legajo 166.Expediente 4. Fols. 19 r. y 19 v.

En la zona de la portada, concretamente en lo que el artífice calificó como *los rasgados*⁹¹, era preciso colocar ocho piedras que quedarían sujetas mediante arpas de hierro en los sobrelechos de las hiladas. Al tratarse de una inserción sobre elementos preexistentes era preciso generar una buena fortificación por lo que todos los fragmentos o juntas que se hallasen quebrantados debían volver a compactarse con una mezcla de cal otorgando de nuevo al conjunto parte de la robustez que había perdido.

Pasaba Domingo Ruiz a destacar el enorme daño que habían sufrido las capillas inmediatamente contiguas a dicho espacio debido a los fuertes empujes que recibían de las torres y los chapiteles. Trayendo a colación a Pedro de Villa, recomendaba que en la primera de ellas se volviesen a levantar las dovelas que se habían desprendido parcialmente de los capuchos así como todas aquellas que se localizasen dañadas en los nervios que conformaban sus diagonales. Todo lo ejecutado se remataría empleando cal y yeso con el fin de compactar los añadidos con la obra antigua mimetizándose así su hechura. Igualmente, el maestro recomendó que en las dos capillas contiguas y en los arcos que dividían las naves menores del templo se realizase lo mismo.

Tras emitir tales recomendaciones, Ruiz puso de manifiesto un dato que demuestra que el estado que en aquellas fechas presentaba la parte trasera de la fachada de la Catedral tampoco era muy bueno. Su experiencia le hizo indicar que se debían reparar las numerosas aberturas que se podían contemplar y que amenazaban su compostura. Destaca la mención especial que realizó a la atención que se debía otorgar a dichas quiebras en el espacio de la claraboya del segundo piso, nombre con el que solían referirse los maestros de obras al enorme rosetón que embellecía el conjunto y aportaba luz al interior. Por no haberlo incluido anteriormente en su discurso, el maestro también puntualizó que se tenían que reparar los ochavos y bóvedas pequeñas de las dos torres situados a un nivel superior del de las dos capillas que los sustentaban. No obstante, si hay un punto o clausula que resulta llamativo de lo declarado por el Maestro Mayor de Obras en aquel momento es aquel que alude a la necesidad de reparar las grietas de la Nave de los Reyes hasta la zona del crucero y los elementos de cantería que debían enmarcar varios espejos:

91 Ni en los datos de archivo ni en la bibliografía consultada se ha hallado ninguna referencia a este elemento por lo que debe tratarse de la forme peculiar, curiosa o especial con la que en aquella época se denominaría a alguna parte del pórtico de entrada de la Catedral. La importancia otorgada y el hecho de que se especifique que actuando sobre estos *rasgados* se consiguiese firmeza hace pensar que pudiera tratarse de los pedestales, las pilastras o algún otro elemento estructural.

“[...] ha de ser de la obligación [...] que uno de los espejos de la nave de los reyes que está cerrado con piedra de sillería que no corresponde a la labor de dicho espejo, lo ha de ejecutar y componer según pide la obra de dicho espejo como también ha de poner otras dos piedras que faltan en otro espejo y aplomar las efigies que lo necesitaren”.

Finalmente, se anotaba la forma en que se haría efectivo al maestro el salario por su trabajo manteniendo la tónica dominante de realizarlo en tres pagos: uno al inicio de las obras, otro conforme se fuese trabajando en ellas y el último, una vez concluidas y dadas por buenas por maestro inteligente. Como fecha límite para ejecutar todas estas indicaciones se marcó el día 5 de septiembre de aquel mismo año de 1704.

Una vez llevadas a cabo todas las diligencias precisas que trajo consigo la aceptación de los proyectos tanto de Aroche como de Ruiz, ambas intervenciones se iniciaron a la par y se prolongaron durante los meses de verano.

La primera obra que se finalizó fue la de reparación de los chapiteles demandándose al propio Domingo Ruiz, por su condición de Maestro Mayor y muy a pesar de encontrarse ocupado, el que las declarase por buenas. A 17 de octubre pasaba a contemplar y valorar lo que había compuesto Aroche en los chapiteles declarando que dicho maestro había cumplido con las condiciones que tenía contratadas siguiendo la traza que había sido elegida por los miembros del Cabildo⁹². No resulta más explícito el maestro a la hora de aportar datos de cómo y de qué manera se conformaron los trabajos de desmantelamiento y erección de los nuevos chapiteles. Sin embargo, sí se han localizado otras informaciones que ponen de manifiesto el carácter de estos trabajos y que ayudan a explicar, entre otras cosas, el reducido periodo de tiempo en que se desarrollaron ya que, contrariamente a lo pretendido en un primer momento, no se llevó a cabo buena parte de lo que se necesitaba.

El propio libro de Actas Capitulares de 1704 registró entre sus anotaciones el desencadenamiento de un pleito entre el Cabildo y Francisco de Aroche por no ponerse de acuerdo en lo tocante a quien estaba obligado a pagar la fundición del plomo que se estaba empleando, alrededor de unas 90 arrobas. El artífice alegaba que él no era el responsable de tal coste por encontrarse reutilizando las mismas chapas que cubrían los antiguos chapiteles. Por otro lado, los miembros de la mesa capitular alegaban que era obligación del maestro dejar la obra con toda perfección y responder a todos y cada uno de los pagos que durante dicho proceso se presentasen. Así mismo, le instaban a dejar de reutilizar las referidas chapas por estar muy maltratadas y agujereadas; con esta

92 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1704. Libro 177. Fol. 108.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras. Legajo 166. Expediente 4. Fols. 17 r. y 17 v.

práctica, por ahorrarse cierto dinero, se estaba poniendo en peligro la seguridad y hermosura de las coronaciones:

“[...] Y que dicho maestro decía no ser de su obligación el pagar el coste de la fundición por que cumplía con haber puesto las mismas chapas que había. Y por los señores comisarios de esta obra se decía ser de la obligación de dicho maestro dejar la obra con toda perfección y que esta no se podía conseguir poniendo las chapas de plomo que se había por estar muy maltratadas y agujereadas [...]”⁹³.

La documentación consultada no deja claro quien consiguió hacer prevalecer finalmente su postura pero si hay un hecho que se deduce de este “enfrentamiento” es que la falta de recursos económicos de la fábrica de la Catedral limitó en buena medida la actuación del maestro quien, sujeto a un presupuesto muy ajustado, tampoco pudo imprimir a los chapiteles la prestancia y hermosura que requerían y que respondería al espacio que ocupaban. Además, esta coyuntura explica porqué las obras se terminaron en tan poco tiempo: con los recursos existentes poco más se pudo hacer y lo que en origen pudo suponer un impulso definitivo para mejorar los chapiteles a nivel estructural y ornamental quedó en una mera intervención puntual de saneamiento.

A la par que ocurría todo esto, Domingo Ruiz ejecutaba los reparos de la fachada y las naves de la Catedral y, con apenas dos semanas de diferencia con respecto a la petición de Aroche, también demandaba al Cabildo que su trabajo fuese valorado por un maestro inteligente a fin de que se le hiciese efectivo el último de los pagos que le restaba por recibir. Habiendo demostrado su capacidad para acometer obras prácticas a la par de diseñarlas teóricamente, el Cabildo se encontró con la coyuntura de tener que “poner a examen” a su propio Maestro Mayor de Obras con las reticencias y condicionantes que ello implicaba en otros artífices. Del sentir de estos ante tal implicación se dejó constancia en el libro de Actas Capitulares:

“[...] no podía haber maestro que lo declarase sin recelo de alguna especial contemplación con el dicho Domingo Ruiz por la dependencia que todos los demás maestros tienen, así por parientes y paisanos de dicho maestro, como por que los que no lo son se puede creer le tendrán por razón por tal Maestro Mayor [...]”⁹⁴.

Por parte del canónigo y comisario de esta obra don Sancho de Velunza se concluyó que, para no dar lugar a favoritismos, se debía encontrar un arquitecto experimentado, sabedor de los principios prácticos y teóricos de aquella disciplina, de total confianza y

93 A. C. C. Sección Secretaría .Serie Actas Capitulares. Año 1704. Libro 177. Fols. 66 v. y 67 r.

94 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras. Legajo 166. Expediente 4. Fol. 20 r.
De esta misma declaración se deduce que Domingo Ruiz se hallaba en Cuenca acompañado, no sólo con paisanos provenientes de su Cantabria natal, sino también con familiares. Tal vez Francisco Ruiz, quien actuó con el maestro como fiador y avalista en esta obra, podía corresponder a este último grupo.

que no tuviera relación con el Maestro Mayor de Obras. La respuesta a esta pretensión resultó aparentemente sencilla dada la confianza que el Cabildo tenía con un maestro que cumplía todos estos requisitos, el cura de Olmeda de la Cuesta don Bartolomé Ferrer:

“[...] se podía buscar para esta declaración a don Bartolomé Ferrer, cura de Olmeda de la Cuesta, persona conocida en este obispado y de particular inteligencia en cualesquiera obras y reparos y sin ninguna dependencia con el Maestro Mayor de las que se podía recelar de los demás maestros [...]”⁹⁵.

Tal y como se pone de manifiesto en otro apartado de esta tesis doctoral donde se analiza su personalidad artística, Ferrer supo atender a numerosas obras constructivas en el obispado conculcense de la misma manera que desempeñó distintas ocupaciones que manifestaban su carácter de artista global formado en las más variadas disciplinas artísticas.

Al recibir este encargo, el clérigo no tuvo duda de cumplir los dictámenes del Cabildo por la devoción que a la Catedral, a sus canónigos y al Obispo manifestaba. En apenas unos días se trasladó a Cuenca donde, sin dejar de anotar lo necesaria que resultaba su presencia para con su feligresía, realizó una vista ocular de lo que había llevado a cabo Domingo Ruiz redactando una declaración fechada a 20 de octubre⁹⁶. En ella inicia su discurso reflejando su humildad al alegar que, en todo momento, tenía presentes los “escasos conocimientos” que Dios, y no el estudio o la práctica arquitectónica, le había otorgado.

Tal y como se ha ido anotando en este apartado, los maestros que quedaron vinculados al proceso de reparación de la fachada de la Catedral a lo largo de este año llamaron la atención casi con exclusividad al respecto de los reparos que necesitaban en la zona baja de la fachada; sólo Domingo Ruiz hizo mención a que las quiebras del rosetón central. Apenas se localiza ninguna otra alusión a como se encontraba el segundo piso por lo que llama la atención que la primera anotación que realizó Ferrer a la hora de presentar cuales habían sido sus impresiones hiciese referencia a dicho espacio. Entendía el artífice que ante el mal estado de dicha zona era obligación del Maestro

95 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras. Legajo 166. Expediente 4. Fol. 20 r.

96 Por su importancia a la hora de ampliar los datos que se conocen sobre Bartolomé Ferrer a la hora de abordar obras arquitectónicas concretas, dado que se presuponía su participación en varias de ellas pero no se conocían con exactitud, este documento se encuentra transcrito en el apéndice documental de este capítulo como DOCUMENTO 4.

Referencias concretas a esta misma declaración se encuentran en A. C. C. Sección secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1704. Libro 177. Fols. 110 v., 111 r. y 111 v.

Mayor reparar todas las quiebras que se apreciaban en la espadaña que remataba la estructura. Éstas se prolongaban por los lados de la claraboya u óculo central y nada se había ejecutado a pesar de que Ruiz lo hubiese insinuado. De la misma manera, el zócalo de la citada espadaña presentaba ciertas imperfecciones ocasionadas por la negativa incidencia de las aguas y era imprescindible repararlas para que no se desuniesen por completo. En apenas un sólo párrafo, don Bartolomé Ferrer demostraba que a pesar de haberse hecho reparaciones éstas habían sido muy puntuales y no se había profundizado en el estado global del conjunto.

Añadía que en la parte interior de la fachada todavía quedaban por unir varias quiebras en las pilastras y que algunas otras piedras situadas junto al suelo en la zona de las puertas del edificio precisaban recibir cal por encontrarse dañadas por el agua y la posterior actuación de las sales en ellas. Esta misma técnica debía emplearse para reparar las hendiduras que el clérigo localizó en uno de los ángulos sobre los que descansaba la cúpula que cubría la capilla de san Miguel⁹⁷, en los machos o pilastrones donde estaban las pilas de agua bendita y en las dovelas de la capilla localizada frente a la anterior.

Para Bartolomé Ferrer también fue importante mimetizar con la obra antigua todo lo nuevo a fin de evitar disonancias. Por ello mandó que se diese un baño de cal y yeso de tonalidad parda a los fragmentos del pasamano que rodeaba el perímetro del templo y que, por colocar andamios, habían resultado dañados en varias zonas. Esta misma pátina se debía aplicar en aquellas partes que se reparasen en el segundo piso:

“El pasamano que se ha hecho en la circunferencia de la iglesia, a trozos que demolieron con los andamios, se ha de dar un baño con agua de cal y yeso parduzco que finja lo antiguo y no afee la obra. Y lo mismo en la guarnición de las claraboyas dejándolo con curiosidad”.

Por el contrario, Ferrer debió sentir cierta impotencia al intentar encontrar la manera de recomponer la ornamentación de la parte trasera del imafronte ya que no le parecía nada sencillo dar con la solución correcta. Prefirió mantenerse al margen antes de exponer algo de lo que no estuviese por completo seguro. Más rotundo fue al señalar que aspectos consideraba imprescindibles para aderezar las paredes de las dos torres

97 Esta actuación en concreto fue ejecutada por Miguel José de Arruza y por ello recibió un pago de apenas 16 reales por lo que no tuvo que tener gran envergadura.

“Aderezo de una bóveda.

Item se hacen buenos 16 reales que pagó a Miguel José de Arruza maestro de cantería por su ocupación y trabajo en componer unas piedras en la capilla y bóveda de san Miguel. Entregó recibo”.

A. C. C. Serie Cuentas. Libro de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 146 r.

laterales ya que, si bien por aquellas fechas ya se habían finalizado los trabajos de erección de los nuevos chapiteles, le resultó curioso que poco o nada se hubiese hecho en los plementos que los sustentaban.

Por todas estas razones la determinación final del clérigo era previsible: se habían solventado varios daños pero todo ello distaba en gran medida de devolver a la fachada la robustez y fortificación de que carecía:

“Y en cuanto a lo que se me manda decir si con dichos reparos ejecutados quedará segura y firme dicha fachada, me parece que para su firmeza no se ha adelantado cosa alguna [...]”.

No obstante y evitando ser excesivamente negativo, declaraba que lo que había efectuado Domingo Ruiz lo encontraba bien labrado y ejecutado según arte. Para ejemplificar esto hizo referencia a dieciséis piedras labradas que se colocaron en el espacio de la Virgen del Perdón⁹⁸ y a las diferentes dovelas que se habían compactado en las capillas anexas a la fachada y la nave de los Reyes.

Por su traslado a Cuenca y la realización de este escrito, Bartolomé Ferrer fue obsequiado con dos doblones de oro que se negó a aceptar alegando que se encontraba al servicio y disposición de la catedral de Cuenca y su Cabildo en todo lo que aconteciese a obras de arquitectura.

Muy a pesar de las palabras emitidas por el clérigo, nada se decidió sobre que era más adecuado hacer en la fachada a fin de conseguir evitar la ruina que la amenazaba. La ausencia de un proyecto global dio lugar a un “parcheado” que aunque en apariencia y momentáneamente pudo parecer efectivo, no hizo más que frenar levemente la creciente ruina de la fachada de la Catedral.

En los años posteriores apenas sí se realizó alguna que otra obra puntual que nada tuvo que ver con la consolidación del conjunto. Intentar explicar el porqué de esta aparente pasividad es arriesgado pero no se debe pasar por alto un hecho importante: durante aquel periodo se estaba librando la Guerra de Sucesión que tantas y tan diversas consecuencias tuvo para el territorio hispánico. Si bien dicho conflicto se inició en 1702

98 La zona en que se encontraba ubicada esta imagen debió resultar de difícil consolidación ya que en 1692, el maestro de cantería Juan Rojo recibía el pago de 34 reales, además de por haber puesto la bola de la fuente del claustro, por aderezar su peana y aplicar plomo con el fin de asentar varias piezas. Así mismo, un legajo de la serie Cuentas Generales de Fábrica de la Catedral hace referencia a que, entre los años de 1694 y 1697, se pagaron 55 reales al maestro de cantería José Caballero por traer y labrar una piedra de jasper para la peana de esta imagen que no llegó a colocarse. A lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, tal y como se detallará a lo largo de este capítulo, los trabajos para fijar y reforzar esta pieza y la zona donde se ubicaba se prolongaron llegando a intervenir en ellos figuras de la talla de Juan Pérez Castiel, Luis de Artiaga o Jaime Bort.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 17. Expediente 2. 21. Fol. 1.

A. C. C. Sección Fábrica, Serie Cuentas Generales. Legajo 18. Expediente 1. 15. Fol. 1.

enfrentando a los diversos reinos para ver qué candidato, Felipe d'Anjou o el archiduque Carlos, debía heredar la corona del fallecido Carlos II, en el caso concreto de Cuenca no fue hasta 1706 cuando se vivieron los episodios más dramáticos de esta guerra civil. Invadida y saqueada por las tropas anglo-portuguesas que defendían los intereses del pretendiente austriaco, no fue liberada hasta varios meses después del primer asedio lo que trajo consigo importantes pérdidas humanas y considerables destrozos y robos tanto en edificios civiles como religiosos. Esta coyuntura, unida a las enormes contribuciones que el Cabildo estaba obligado a retribuir a la causa del futuro Felipe V, dio lugar a que no se contase con caudal alguno para realizar tan anhelada reforma en el frontispicio catedralicio. No obstante y en relación a esos pequeños trabajos puntuales que sí se efectuaron para impedir -aunque sin mucho éxito- el avance de los desperfectos de la fachada hay que señalar varias actuaciones. Así, en 1707 se ordenaba al maestro de arquitectura Pedro Ruiz y al maestro albañil Julián de Pinilla componer y adecentar la escalera de caracol que permitía acceder al segundo cuerpo de la estructura⁹⁹.

Que lo que restaba por hacer era mucho lo confirman las palabras del propio obrero de la fábrica. Indicaba aquel mismo año que era muy necesario aderezar los chapiteles de las torres y otras partes de la fachada -no especificadas en el libro de Actas Capitulares- ascendiendo el total de los gastos presupuestados a 4000 reales. Por parte de la mesa capitular se acordó “[...] que dicho señor haga hacer todos los reparos que sean necesarios y los ajuste a la mayor conveniencia de la fábrica [...]”¹⁰⁰. Sin embargo, no hay alusión alguna a que nada se hiciese. Todos estos parches, reparos puntuales o intenciones se fueron retrasando por lo que el paso del tiempo, unido al daño que las dos torres y sus chapiteles inferían en la fachada, contribuyeron a que su aspecto, hermosura, estabilidad y firmeza fueran negativos y se acrecentase en demasía la ruina global del conjunto hasta el punto de resultar inevitable que se actuase sobre ella con una reforma integral para la que se precisó de un afamado y reconocido arquitecto capaz de llevarla a cabo.

99 Se compusieron veinticinco peldaños de piedra nuevos y se adecentaron aquellos que se encontraban quebrantados para generar cierta solidez tanto en dicha estructura en sí misma como, por defecto, en la fachada.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 15. Fols. 1 r. y 2 r.

100 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1707. Borrador Libro 458. Fol. 37 v.

2.3

La segunda década del siglo XVIII

2.3.1

La reforma de la fachada comprendida entre 1710 y 1715

2.3.1.1 La intervención del arquitecto valenciano Juan Pérez Castiel (1710-1714) La puntual colaboración de mosén Juan Pérez Artigués (1712).

Tras la lectura del apartado anterior queda claro que poco o nada se había conseguido enmendar en la fachada de la Catedral de Cuenca con las diferentes actuaciones que se habían realizado en los primeros años del siglo XVIII. A modo de resumen de que fue lo que se hizo y, mucho más importante, que se logró con ello hay que atender a que en 1704 fueron reparadas las grietas que presentaba la fachada en su primer cuerpo llegándose incluso a sustituir aquellas piedras que se consideraron más dañadas. Se reformaron las bóvedas y nervaduras tanto de las dos capillas anexas al frontispicio como del primer cuerpo del templo; con el fin de que tales trabajos no resultasen llamativos y poco adecuados se mantuvo el estilo gótico del edificio y se llegó incluso a recomendar que todos los elementos nuevos que hubiesen sido insertados se recubriesen de una pátina que unificase el conjunto. Para que las dos torres de la fachada y sus chapiteles no dañasen la zona inferior del conjunto, estos últimos fueron rebajados y reconstruidos para que, supuestamente, recayesen sobre cuerpos macizos; por esta misma razón, los muros de las anotadas torres también fueron objeto de reparo.

Sin embargo, mucho quedaba por hacer hasta conseguir reparar por completo el frontispicio de la Catedral de Cuenca y era muy poco lo que se había conseguido en los años anteriores. No fue hasta 1710 cuando de nuevo se trató en las reuniones del capítulo con quense sobre este tema ya que la situación había desembocado en un estado, cuanto menos, alarmante. Lo primero que se plantearon los miembros del Cabildo fueron dos cosas: conseguir solvencia para sufragar una nueva intervención en

la portada del templo y lograr que las obras fuesen dirigidas y supervisadas por un maestro de reconocido prestigio y de dilatada trayectoria que asegurase una resolución óptima y definitiva. De donde fuese o en qué lugar estuviese trabajando no supuso impedimento¹⁰¹ y se barajaron varias opciones. Se dio orden al obrero de la fábrica de que confiriese con el canónigo Matías de Momeñe, ya que tenía contratados a varios maestros para atender una obra suya de carácter privado con el fin de que determinase si alguno de ellos podía reconocer los desperfectos del frontispicio y remediarlos para dejarlo así con toda seguridad y hermosura. De la misma manera, la mesa capitular dio comisión para que se llamase al mejor maestro que se encontrase en Madrid o en cualquier otra parte para que pasase a reconocer la obra¹⁰².

De cómo acontecieron estas diligencias nada ha quedado registrado en los libros de actas conservados en el Archivo de la Catedral de Cuenca donde únicamente se anotó que a 1 de marzo de 1710 el Cabildo ya había recibido una declaración redactada y rubricada por uno de los más afamados arquitectos del momento: Juan Pérez Castiel. Tal y como se expondrá a continuación, varios autores ya han realizado una presentación puntual de esta intervención del artista en relación con la fachada de la Catedral conquense pero los nuevos datos y referencias documentales localizados hacen necesaria una completa revisión de las informaciones conocidas hasta el momento.

En primera instancia hay que tratar de comprender los motivos, razones o condicionantes que propiciaron que el reconocido arquitecto turolense se trasladase a Cuenca. La ausencia de algún tipo de anotación que demuestre que sí se llegó a enviar alguna misiva o cédula a Madrid para buscar allí maestro competente o que esto mismo se hiciese en Valencia, da lugar a pensar que Juan Pérez Castiel fuese uno de los

101 Independientemente de la disciplina en que trabajaban, muchos de los artistas que trabajaron para el Cabildo de la Catedral de Cuenca en época moderna procedían de otros reinos pudiéndose hablar de una casi total primacía de artífices de origen español. Ya desde el siglo XVI se tiene constancia de la llegada a la ciudad de carpinteros, canteros o arquitectos procedentes del norte de la Península Ibérica (Guipúzcoa, Cantabria o, en especial, la merindad de Trasmiera) siendo muy escasa la aparición de maestros no originarios de España.

Una completa relación de los canteros, arquitectos y carpinteros que trabajaron en Cuenca el siglo XVI se encuentra en ROKISKI LÁZARO, M. Luz: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca...*, op. cit. y, especialmente, en ROKISKI LÁZARO, M. Luz: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca. Arquitectos, Canteros y Carpinteros...*, op. cit.

Sin embargo, esta costumbre cambió, o más correctamente se diversificó, ya desde los primeros años del siglo XVII y sobre todo a partir de la segunda mitad de la centuria; el origen de los artífices que llegaban a la ciudad se localizaba en Madrid, La Rioja o la zona de Levante.

102 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1710. Libro 182. Fol. 9 r.

maestros que habían acudido a Cuenca para responder al encargo del referido canónigo Momeñe. Tampoco se debe pasar por alto el que, hallándose en alguna villa o localidad de la diócesis viviendo o trabajando, se recurriese a su persona.

Ante esta coyuntura, cabría explicar o intentar aportar luz al trascurso de la trayectoria profesional y personal de Castiel desde el momento en que abandonó tierras levantinas - donde aparece documentado hasta 1707- hasta su llegada a la capital del obispado conquense. Al respecto de esta ausencia y a tenor de no ser elegido su proyecto para erigir una nueva fachada en la catedral de Valencia, se ha llegado a afirmar que durante estos últimos años de su vida, el maestro habría sido objeto de un cierto rechazo por parte de sus coetáneos al considerar su estilo anquilosado y poco novedoso¹⁰³. Tal vez estos mismos rasgos fueron los que propiciaron no su rechazo sino todo lo contrario, su demanda y reconocimiento por parte de un organismo de la talla del cabildo de una catedral -la de Cuenca- que encontró en él la profesionalidad, el saber hacer y los conocimientos con que dar lugar a un diseño para remodelar la tan dañada fachada de su templo sin que el resultado fuese rupturista con el lenguaje gótico predominante.

Independientemente de esta valoración, se hace necesario incidir en los hechos que provocaron un acercamiento de Castiel a tierras conquenses. Sin que se pueda afirmar con rotundidad, un importante acontecimiento histórico pudo dirimir los pasos seguidos por el maestro en estos primeros años del siglo XVIII. El estallido de la Guerra de Sucesión y el conflicto bélico civil que tuvo lugar en España determinaron que, en el caso concreto de muchos habitantes de Valencia, su posicionamiento a favor del Archiduque Carlos de Austria determinase su salida del reino tras el alzamiento de las tropas borbónicas en la Batalla de Almansa el 25 de abril de 1707.

Fuese o no ésta la causa exacta que llevó a Castiel a abandonar Valencia¹⁰⁴, lo que sí es cierto es que en febrero de 1708 se encontraba en tierras castellano manchegas. Concretamente, se le localiza en la localidad de Aliaguilla -cercana a Moya y perteneciente a la diócesis de Cuenca- desde donde, a día 7 del referido mes, otorgó poderes a su hijo Vicente, presbítero y archivero de la parroquia de san Lorenzo en Valencia, para representarle, para cobrar todo aquello que se le debía y para atender sus

103 GONZÁLEZ TORNEL, Pablo: Arte y arquitectura en la Valencia de 1700. Madrid, Institució Alfons el Magnànim, 2005, pp. 258-262.

104 Aunque se trata de un dato que no se puede confirmar por completo, esta posibilidad ha sido barajada y muy tenida en cuenta a la hora de buscar una razón para la marcha de Valencia de Castiel por varios autores. Cf. AA. VV.: Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Tomo X. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1995, p. 226.

bienes y censos tanto muebles como inmuebles¹⁰⁵. Nada se sabe por el momento de los motivos que condujeron al maestro a este pueblo ni si fueron de índole laboral o meramente personal. No obstante, las posteriores actuaciones que Castiel realizó en La Mancha vienen a justificar su vinculación total con la producción arquitectónica incluso después de abandonar la tierra donde había cosechado sus mayores éxitos y donde había conseguido ser reconocido como destacable arquitecto.

Por aquellas mismas fechas de 1710 el maestro estaba dirigiendo los trabajos de remodelación de la iglesia de san Salvador de Requena donde, más allá del carácter decorativista y adornista que siempre se ha querido ver implícito en su manera de entender la disciplina arquitectónica, tuvo que hacer frente a la resolución de complejos problemas constructivos puramente técnicos a la hora de dar lugar al diseño más oportuno para varias puertas y algunas ventanas y de encontrar la manera de reparar las numerosas quiebras que el peso de la torre ocasionaba en las paredes de la sacristía¹⁰⁶. Probablemente el renombre que le acompañaría y el hecho de demostrar, más allá de sus dotes ornamentalistas, su capacidad para atender a aspectos estrictamente arquitectónicos sirvieron de carta de presentación para ser requerido en Cuenca.

Al respecto de su llegada y posterior participación en el proceso de reparación y reforma de la fachada de su Catedral varios autores como Rodrigo de Luz Lamarca, Jesús Bermejo o Gema Palomo han ido señalando, aunque sin profundizar en el carácter concreto de su proyecto, que el rasgo que más caracterizó su participación fue el de la impericia con que ejecutó los reparos que acometió¹⁰⁷.

Mucho más explícita y mejor documentada resulta la reseña que realiza José Luis Barrio Moya de la presencia de Juan Pérez Castiel en Cuenca trabajando para el

105 Ibidem. p. 77.

106 A pesar de dotar esta antigua parroquia con nuevos y “contemporáneos” rasgos estilísticos de marcada tipología barroca, su participación en este proyecto implicó aspectos que fueron más allá de poder ser calificados como una re-decoración “a la moda”. A la larga, ya que en 1730 todavía se estaba trabajando en la cornisa de la Capilla Mayor, el proyecto diseñado por Castiel dio lugar a una interesante y profunda intervención arquitectónica.

Consúltese en este sentido BERNABEU LÓPEZ, Rafael: Historia crítica y documentada de la ciudad de Requena. Requena, Rafael Bernabéu, 1945, p. 416; JORDÁ SÁNCHEZ, César – PÉREZ GARCÍA, Juan Carlos: Antigüedad y cosas memorables de la villa de Requena, escritas y recogidas por un vecino apasionado y amante de ella. (ca. 1730). Manuscrito atribuido a don Pedro Domínguez de la Coba”. Estudio crítico y transcripción. Requena, M. I. Ayuntamiento de Requena – Archivo Municipal de Requena – Centro de estudios requenenses, 2008, p. 227.

107 BERMEJO DÍEZ, Jesús: La Catedral de Cuenca..., op. cit. p. 35; PALOMO FERNÁNDEZ, Gema: La Catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías castellanas en la Baja Edad Media. Tom. 1..., op. cit., pp. 254 y 338-339.

Cabildo. No obstante, y a pesar de haber recogido muy acertadamente parte de su actuación, de analizar cómo se obvió sacar la obra a pregón por considerarle el más idóneo para llevarla a cabo y de exponer varios datos sobre los trabajos concretos que se ejecutaron¹⁰⁸, en el Archivo de la Catedral de Cuenca se conserva una gran cantidad de documentación inédita que permite profundizar en el tema.

Junto a la información que aportan los libros de Actas Capitulares de los años que comprenden la presencia del maestro en la ciudad, en el citado archivo se conservan dos legajos de notable importancia y relevancia a la hora de entender todo el proceso que vinculó a Castiel con la fachada de la Catedral de Cuenca actuando como tracista y director de obras. En el primero de ellos, bajo el “Título” de *Declaraciones, Condiciones y acuerdos sobre la obra que se necesitaba hacer en la portada principal de la Catedral, por Juan Pérez Castiel, maestro de arquitectura del Reino de Aragón*¹⁰⁹, se encuentran un total de seis declaraciones manuscritas del maestro donde él mismo detalla de manera pormenorizada el devenir de este proyecto. La lectura de este legajo permite poner de manifiesto datos como que, contrariamente a lo que se creía, los trabajos no se paralizaron en ningún momento -salvo cuando las inclemencias del tiempo lo impedían- en el periodo comprendido entre 1710 y 1716; que fueron varios los arquitectos que colaboraron con Castiel, quien aparece documentado en Cuenca hasta 1714, aportando opiniones sobre todo aquello que iba aconteciendo; que no sólo se actuó en elementos estructurales de la fachada sino también en la decoración del conjunto y que, lo que a primera vista iba a ser una somera actuación de asentamiento y refuerzo de una estructura preexistente, se convirtió en un auténtico alarde de conocimientos técnicos por parte del maestro para conseguir devolver la firmeza que necesitaban tanto la fachada como sus espacios más próximos.

El segundo de los legajos referidos forma parte de la serie Cuentas Generales de la sección Fábrica del mismo Archivo Catedralicio y en él se contienen todos los gastos acaecidos por las obras en la fachada a lo largo del periodo comprendido entre 1710 y 1714¹¹⁰. Este documento se viene a completar con otros grupos de papeles sueltos donde se fueron anotando los pagos otorgados a Juan Pérez Castiel y a los maestros que

108 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op. cit. pp. 438-442.

109 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 6.

110 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 27.

continuaron, en ausencia de éste, con las obras hasta el momento de su culminación en 1716¹¹¹.

Tomando como punto de partida la fecha en que Barrio Moya afirma que Juan Pérez Castiel ya se encontraba en Cuenca -el 18 de mayo de 1810- y utilizando los legajos arriba mencionados como fuentes de primera mano para presentar la nueva información aquí incluida, se debe anotar que la llegada del maestro a la capital tuvo que darse con anterioridad. Es más, a 28 de febrero -cuando rubrica su primera declaración- ya debía llevar varios días en la ciudad para poder haber contemplado y analizado los problemas del frontispicio de la Catedral. Si por parte del Cabildo se había tomado la resolución de buscar el arquitecto de mayor inteligencia que se pudiese hallar tanto en la Corte como en cualquier otra parte a 7 de febrero, no cabe duda de que Castiel arribó a Cuenca de forma cuanto menos rápida. Esto podría dar a entender que o bien ya se encontraba allí -siendo uno de los maestros que trabajaba para el canónigo Tomás de Momeñe- o que se trasladaría desde una localidad cercana siendo ésta muy probablemente Requena. Fuera como fuere, el arquitecto se encontraba en condiciones, tal y como había ocurrido años antes en Valencia, de abordar las pretensiones de los canónigos conguenses en torno a una de las partes más importantes de una catedral: la fachada.

Las propias palabras del maestro al iniciar la primera de sus declaraciones aportan luz a todas estas hipótesis. Informaba y dejaba constancia de que había llegado a la ciudad de orden del señor Momeñe lo que confirma el hecho de que llegó a Cuenca no por requerimiento del propio Cabildo de la Catedral sino por una iniciativa privada:

“Digo yo Juan Pérez Castiel, maestro de arquitectura del Reino de Aragón, que habiendo venido a esta ciudad de Cuenca de orden del señor don Tomás de Momeñe, canónigo en la santa iglesia catedral de dicha ciudad, se me dio a entender por dicho señor que habiéndose reconocido que en la fachada de dicha santa iglesia había hecho algunas quiebras y que los señores deán y cabildo querían concurrir a su reparo y que para ello convendría se reconociese por maestro inteligente, que gustaría dicho señor que yo hiciese el referido reconocimiento y declaración de lo que se podía ejecutar [...]”¹¹².

Aceptando este encargo, sin que se pueda determinar si llegó o no a efectuar la obra que le vinculaba a Momeñe, el maestro valoró el estado de la fachada tanto por su parte externa como por la interna llegando a la conclusión de que, esta última, se hallaba muy

111 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 26.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 23. Expediente 3. 3.

112 A pesar de haberse incluido este fragmento de la declaración de Castiel en este punto y de que se continuarán incluyendo sus palabras en el discurso de este apartado, una transcripción de la misma se localiza en el apéndice documental. DOCUMENTO 5.

firme, segura y con sus planos perpendiculares. No ocurría lo mismo con la parte de fuera ya que casi la totalidad del conjunto amenazaba ruina inminente por tener muy quebrantadas las piedras que la componían. Además, estaba perdiendo el carácter compacto y uniforme que debían tener sus cuerpos y era algo que no se debía pasar por alto¹¹³. Con el fin de buscar el origen de esta problemática y dar con la solución más adecuada Castiel hizo que le fueran remitidos los textos, no de aquellos proyectos diseñados por los maestros que habían trabajado en la fachada durante los primeros años del siglo XVIII sino los elaborados por quienes atendieron a su reparo durante el siglo XVII para determinar qué era lo que se había ejecutado desde que se decidió retocar y remodelar la estructura. Tras reconocer las declaraciones del Padre Francisco Bautista y de José Sopena, el arquitecto determinó que si bien los reparos que se habían hecho en dos pilastras que estaban frente a los arcos de la nave de los Reyes habían resultado óptimos, no había ocurrido lo mismo al añadir y quitar varias piedras y grapas de hierro ya que, según su parecer, cuando se actuaba así en un edificio no se volvía a dejar con la perfección que tenía en un principio.

Todas estas referencias llevaron a Castiel a determinar que la quiebra de la fachada provenía de su exterior por lo que decidió realizar varias catas en la zona de los cimientos -concretamente en el espacio ocupado por las gradas que permitían el acceso al templo y salvar el desnivel que existía con respecto a la plaza- que no hicieron otra cosa que confirmar su apreciación. Al observar detenidamente el estado en que se encontraban, el maestro llamó la atención a los miembros del Cabildo sobre cómo se debían haber ejecutado empleando sillares y cal bien compactados. Las razones que alegó para reafirmar su posición se basaron en dos principios básicos en la teoría arquitectónica de la época y que debían haberse tenido muy en cuenta en lugar de obviarlos. El primero de ellos venía determinado por el enorme peso que toda la estructura de la fachada, con sus torres y chapiteles incluidos, infería en los cimientos; el segundo, atendía a la disposición del plano de la plaza de la Catedral ya que se encontraba en hondo y en cuesta impidiéndose una buena circulación de las aguas¹¹⁴. A

113 A este mismo respecto aludían como elemento esencial estudiosos de la materia como fray Lorenzo de San Nicolás.

SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de: *Arte y uso de architectura*. Dirigida Al Smo Patriarca S. Ioseph. Compuesto por Fr. Laurencio de S Nicolas, Agustino Descalço, Maestro de obras. [1639]. Fols. 30 v. y 31 v.

114 La particular orografía de Cuenca ha determinado que a lo largo de la historia de la ciudad muchas de sus construcciones hayan sido erigidas respondiendo a peculiares modos constructivos. La disposición del

ello contribuía también el que se hubiese construido un conducto de agua que discurría por el plano de las gradas que Castiel no dudó en recomendar que se eliminase¹¹⁵.

Ante todas estas incidencias, el arquitecto redactó las condiciones con que solventarlas indicando que se debía abrir una zanja de seis pies de ancho -que se empezarían a medir desde el mismo límite de las pilastras que ordenaban la fachada- que debía dar toda la vuelta al conjunto, tanto por la parte derecha como por la izquierda, buscando tierra firme. El espacio que resultase de esta actuación debía rellenarse con piedra picón que se colocaría de forma escalonada y no a plomo para contrarrestar así los empujes de la estructura superior. Toda ella se labraría de la mejor forma posible, se trataría con cal y se dispondría “[...] a golpe de martillo [...]” con la finalidad de compactar y quedar ligada por completo al edificio. Con esto, se lograba evitar que se diese lugar a sentimiento alguno¹¹⁶. Terminados estos trabajos, que se tenían que dejar reposar tres o cuatro meses para conseguir que todo asentase correctamente, el maestro que ejecutara la obra quedaba obligado a ir desmontando poco a poco todo aquello que se encontrase roto o quebrantado en la zona de los pies de la portada y las pilastras; esta idea refleja el carácter progresivo que Castiel quería otorgar a la manera de afrontar esta reforma con el fin de ir asegurando todo aquello que se iba reparando a la par que se eludían males mayores. El material con el que llevar a cabo estos reparos lo constituiría piedra de buena calidad y se le debía dar forma a escuadra para insertarla en el conjunto y así no

terreno dio lugar a numerosos problemas y deficiencias en los edificios los cuales afectaron continuamente y de manera llamativa al área donde se desarrollaron las gradas y la fachada de la catedral. Al respecto de la importancia de la topografía con quense y su relación con la arquitectura véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: “Arquitectura, Clima y Topografía: el carmelita fray Alberto en Cuenca”. En Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar. Núm. LXXXIV. Zaragoza, Obra social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2001, pp. 81-93.

115 Con anterioridad a su llegada a Cuenca, Castiel supo manifestar ciertos conocimientos de ingeniería y fontanería. Estas intervenciones, estudiadas en el caso de Castellón por Yolanda Gil, dotaron al maestro con un gran bagaje que le permitió responder con seguridad a dificultades como ésta de la fachada de la Catedral de Cuenca.

GIL SAURA, Yolanda: *Arquitectura barroca en Castellón*. Castellón, Servicio de Publicaciones Diputación de Castellón, 2004, pp. 157, 250-251.

116 Castiel coincide en esta declaración con las posturas emitidas por teóricos de la arquitectura como Vitrubio y Alberti (Cap. I Libro III) quienes resaltaban la importancia de una buena cimentación, la necesidad de que su grosor fuese más ancho que el de las paredes que debían sustentar o la posibilidad de realizar este tipo de basamentos de manera artificial sino se llegaba a encontrar suelo firme y estable.

Así mismo, se debe tener presente que esta no era la primera vez que Castiel atendía a la consolidación de una obra recomponiendo los cimientos en que asentaba con el fin de poner a plomo sus distintas partes. Durante las últimas décadas del siglo XVII, el maestro tuvo que ocuparse de la ruina de la torre de la parroquia de san Bartolomé de Valencia atendiendo al nuevo recalzo que se hacía imprescindible ejecutar en su base para conseguir evitar su ruina.

Cf. AA. VV.: *Monumentos de la Comunidad Valenciana...*, op. cit., p. 224.

dañar su integridad.

Con esta recomendación, el maestro no sólo velaba por la propia estructura de la fachada en sí misma sino también por la imagen que adquiriría una vez acometidas las reformas. Esto viene a demostrar que, a pesar de haber sido reconocido como uno de los arquitectos barrocos españoles que mayor profusión decorativa infirió a sus obras, en el caso concreto de esta intervención tuvo muy presente una indicación clara y rotunda que sus propias palabras explican a la perfección: “[...] se ha de ejecutar en todo que nunca se reconozca que se ha hecho aderezo ni reparo en dicha fachada [...]”.

Por último, Castiel hizo una breve referencia al estado de los tan comentados chapiteles de las torres de la fachada. Las referencias que dejó anotadas confirman que todavía, y a pesar del tiempo transcurrido desde que se habían iniciado las disposiciones para decidir cómo reconstruirlos, se dudaba entre mantenerlos o volver a dismantelarlos con el fin de eliminar el enorme peso que dispensaban. El arquitecto, en un alarde de contrariedad con respecto a la opinión vertida por sus compañeros de profesión escasos años antes, destacó la hermosura que aportaban a la fachada y declaró que no constituían ningún perjuicio, es más, ayudaban a encadenar toda la construcción al igual que la escalera de caracol que permitía acceder al corredor de los “Doce Pares”. Ésta, a pesar de ser un elemento hueco, no entrañaba ningún peligro ni daño alguno para el conjunto.

Tal vez por petición del Cabildo o porque fuese costumbre en aquellos momentos, Juan Pérez Castiel rubricó una segunda declaración que también se conserva en la cual, con pocas diferencias, volvió a repetir estas mismas indicaciones. Únicamente añade el maestro una breve reflexión, vinculable a un cierto carácter ornamentalista, a tenor de la labra de unas molduras. En esta indicación quedó plasmado el propio gusto del artífice al indicar que se éstas se dispusiesen de la misma manera y con la misma forma que estaban las antiguas para no alterar en nada el lenguaje estilístico de la fachada.

Finalmente, reiteró de nuevo el maestro la obligación que contraía aquel en quien recayese la materialización del proyecto de cerrar todas las quiebras de la portada y de la anotada escalera de caracol y de insertar algún clavo o tizón si lo consideraba menester para conseguir trabar y unir en todo lo posible lo antiguo con lo nuevo¹¹⁷.

Conservada en un folio suelto se ha localizado la estimación económica que emitió Castiel para esta obra tomando como referencia para el cálculo los materiales

117 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 6. Fols. 5 r., 5 v. y 6 r.

necesarios. Primeramente se precisaba de 2700 varas de piedra tormo de muy buena calidad cuyo coste alcanzaba los 32400 reales; al igual, demandaba una cantidad algo menor de piedra franca de Solana -150 varas- que costaban 24300 reales; para el trabajo de abrir la zanja, remover la tierra, conformar andamios de madera y colocar los empeos se gastarían 4500 reales. El coste final con que el maestro determinó que se podía llevar a cabo el reparo de la fachada ascendía a 61200 reales¹¹⁸.

El Cabildo, tras valorar estos documentos y tras agradecer el trabajo y el esfuerzo realizados a Juan Pérez Castiel, consideró oportuno buscar una segunda opinión. Esta continua indecisión de los miembros de la mesa capitular propició que un viejo conocido, el trinitario fray Francisco de San José, volviese a quedar inmerso en el proceso de remodelación del frontispicio catedralicio. La resolución de llamar a consulta al fraile fue tomada a 4 de marzo de 1710, aprovechando que éste se hallaba en la ciudad, por lo que en apenas dos días pudo dar respuesta al nuevo encargo¹¹⁹.

Coincidiendo con Pérez Castiel advirtió que el origen de los problemas que presentaba el imafronte de la Catedral conquense radicaba en su cimentación e hizo mención especial a que dicho basamento se remodelase para conseguir su mayor idoneidad. Para dar lugar a ello, también recomendó que se abriese una zanja en todo el perímetro de la fachada a fin de hallar tierra o, preferentemente, roca sobre la que cargar el peso de todo el conjunto. Así mismo, los maltrechos cimientos debían atizonarse y volver a compactarse mediante hiladas de piedra picón colocadas a plomo. De esta manera, se conseguía realizar un recalzo firme sobre el que se dispondría el enlosado que cubría las gradas que daban acceso al templo y que resultaría propicio para contrarrestar y

118 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 6. Folio Suelto.

119 El DOCUMENTO 6 del apéndice documental recoge transcrita la nueva declaración realizada por fray Francisco para la fachada de la Catedral que pasará a analizarse a continuación.

No obstante, y con la intención de no hacer perder el hilo conductor de aquello vinculado a la fachada se incluye en esta nota cierta información tocante a las palabras emitidas por el clérigo en su texto ya que constituyen una auténtica fuente primaria para ir vislumbrando su perfil profesional e ir ampliando los datos que sobre él se conocen.

Más allá de realizar una exposición centrada en poner de manifiesto el estado de la zona de acceso a la Catedral de Cuenca, el maestro manifiesta contar con cincuenta y un años de edad -por lo que su fecha de nacimiento se debe situar en 1659- y treinta y cuatro de hábito. Afirmaba como, con anterioridad a haber abrazado la vida clerical, había recibido una completa y extensa formación que incluía la filosofía, la teología, la escolástica y la moral. Así mismo, declaraba su condición de Maestro Mayor de la ciudad de Alfaro y su partido, su capacidad para superar a otros maestros en la traza de obras pertenecientes a disciplinas como la albañilería, la platería, el bronce o la retabística entre otras y la gran cantidad de reinos donde había desempeñado su saber hacer -trabajando tanto para su orden como para otras regulares y seculares- tales como Castilla La Vieja, Castilla La Nueva, Aragón, Navarra, Valencia o Andalucía.

Nos hallamos por tanto, ante un auténtico paradigma de lo que se ha venido considerando como arquitecto barroco que, formado en las más amplias disciplinas, enlaza con el perfil de aquel maestro itinerante cuyo renombre le permitió atender a la proyección de obras y el diseño de trazas.

soportar los empujes de todo aquello que recaía sobre él.

Al respecto del conducto de agua que discurría por este mismo espacio, fray Francisco indicó que se mantuviese y conservase, contrariamente a lo que había recomendado Castiel, ya que no sólo no resultaba perjudicial para la obra sino que incluso era de ayuda ya que permitía que las piedras colindantes se aglutinaran gracias a la humedad. Para justificar aun más esta afirmación, el fraile expuso sus conocimientos sobre hidráulica alegando saber la manera que tenían de comportarse las piedras al contacto del agua según se manifestaba en las cepas de los puentes u otras obras semejantes. Limitando prácticamente a esta actuación el reparo que se debía abordar, concluye el maestro su declaración indicando la posibilidad de que se actuase en la escalera de caracol que permitía el acceso a los “Doce Pares” atizonando su circunferencia y ejecutando una bóveda de yeso y piedra toba entre un arco -al que se refería como *esencial y admirable*- y la zona posterior del frontispicio. No obstante, el arquitecto indicó que esta última anotación no era urgente y podía esperar a que se reconociesen nuevas quiebras en un futuro siempre y cuando, eso sí, se cerrasen todas aquellas que presentaba la fachada tanto en su exterior como en su interior.

En un informe aparte, Fray Francisco de San José trasladó al Cabildo una relación detallada de los materiales que eran necesarios y el coste que alcanzarían. Para abrir la zanja y empear las zonas que necesitaban apuntalamiento, además de la madera, se hacía preciso prevenir otra serie de aparejos tales como sogas, picos o azadones cuyo precio sería de 4000 reales. La piedra tormo que se tenía que utilizar costaría 36450 reales según el montante en que se tasaba cada vara de tres pies de largo uno de alto y de ancho -18 reales-; hay que tener en cuenta que en dicho balance se incluía su extracción de la cantera, el trasladarla a pie de obra y el labrarla y tratarla para que finalmente fuese colocada en el lugar más oportuno. Al hablar de este material, el fraile resultó muy previsor a la hora de anunciar que, muy posiblemente, muchas piedras no conseguirían arrimar en su totalidad con los cimientos antiguos por lo que los espacios resultantes se debían rellenar con mampostería; su coste alcanzaba los 1000 reales.

Puede que con la finalidad de aportar cierta esperanza al Cabildo de que tan elevadas cantidades se vieran reducidas, no dudó en señalar que si al trabajar en la zona de los cimientos se encontraban estos en buen estado o se hallaba roca natural se haría una rebaja en el precio. Lo mismo ocurriría si se hallaba maltrecha una cañería de barro que surgía de la fuente anexa a la fachada y se debía reconstruir empleando piedra. A pesar de emitir que la cifra exacta que alcanzarían las obras sería de 41450 reales de vellón, el

clérigo fue muy consciente de que eran muchas y muy diversas las variaciones que podían darse.

Tomadas en cuenta y comparadas las propuestas de ambos arquitectos, el Cabildo de Cuenca decidió que ante la similitud de ambas prefería que se encargase de su hechura Juan Pérez Castiel. Hay que hacer una especial reflexión sobre esta decisión y lo que ella conlleva implícita ya que se obvió por completo el protocolo que se seguía en el obispado a la hora de otorgar la realización de cualquier obra constructiva a un maestro u otro. Si bien las propuestas que reducían al máximo su inversión eran las que contaban con el favor de la mesa capitular -quien atendía a su interés económico por encima de la perfección o calidad de lo que finalmente se ejecutase- no se buscó a ningún otro artífice que pujase “a la baja” por conseguir el remate de lo que tenía declarado Castiel. Al igual, tampoco se vio conveniente el que el pago por sus quehaceres se le hiciese en tres partes como estaba establecido; se consideró más correcto ir solventando la deuda que se contraía con el arquitecto de manera progresiva mediante jornales¹²⁰.

Llegados a este punto, merece la pena plantear la idea de cómo tomaron los maestros de obras conquenses estas preferencias y privilegios hacia un artista foráneo. Si bien José Luis Barrio Moya hace referencia a que Castiel ya se encontraba en Cuenca a 6 de junio de 1710 discurriendo varios aspectos tocantes a los trabajos que se iban a iniciar y alude a las quejas que algunos maestros locales efectuaron al considerar que el maestro estaba cometiendo excesos a tenor de lo que tenía declarado, no profundiza en este hecho que viene a reflejar claramente como pudieron llegar a ser considerados aquellos artífices “extranjeros” que pretendían ejercer su oficio en la ciudad.

Sin ir más lejos, el propio Maestro Mayor del Obispado, Domingo Ruiz, se sintió ofendido por no habersele tenido ni tan siquiera en cuenta para que emitiese cual era su opinión sobre el estado de la fachada y cuál era la mejor solución para remediarlo. Ante esta aparente “discriminación” varios oficiales que formaban parte de su cuadrilla se

120 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1710. Libro 182. Fol. 17 v.

“Por mí el secretario se leyó la declaración y tanteo del coste de las obras y reparos de la fachada de esta santa iglesia hecha por fray Francisco de San José, trinitario descalzo y maestro de arquitectura [...] Y el cabildo en vista de su contenido y de que sustancialmente sigue la misma idea de Juan Pérez Castiel [...] se acordó que esta obra y reparo se ejecute y se le encargue a Juan Pérez Castiel y que siendo él el maestro y asistente, se haga a jornales y no por un tanto [...]”.

negaron a trabajar con Castiel:

“Este día [por el 31 de mayo de 1710] dicho señor García dio cuenta de haber venido Juan Pérez Castiel, maestro que ha de ejecutar el aderezo de la fachada de esta santa iglesia y que ha llegado a entender como el maestro mayor de obras está sentido de que no se le haya dado parte de ésta, de que resulta que los oficiales que están a su disposición se han juntado y ninguno quiere trabajar [...]”¹²¹.

Al enterarse de este amotinamiento, el Cabildo no tuvo más remedio que intentar poner orden y dio comisión al Capellán Mayor y al canónigo Parada para que tomasen medidas. Nada quedó registrado en la documentación consultada de como se solventó esta pequeña insurrección aunque no cabe duda de que se debió hacer entrar en razón a los oficiales ya que apenas dos semanas después quedaron anotadas en el libro de Actas Capitulares de 1710 varias referencias que confirman que los trabajos seguían su curso. No obstante, en relación con este episodio tampoco se debe pasar por alto el que Castiel hizo llegar a Cuenca a varios oficiales de su cuadrilla desde Requena donde se hallaban trabajando tal vez por la pericia que eran capaces de manifestar o por querer dejar constancia de que, siendo él el director de las obras, era quien también decidía quienes trabajaban para él.

Solventado este contratiempo inicial, el maestro se dispuso a dar principio a la abertura de la zanja que permitiría observar en qué estado se hallaban los cimientos; muy pronto advirtió que lo que tenía declarado nada tenía que ver con el verdadero quebranto que presentaba dicho espacio. Alarmados por este contratiempo, los miembros del Cabildo aconsejaron a Castiel que replantease sus posturas y emitiese una nueva declaración donde se constatasen los cambios a efectuar ante el nuevo cariz que iba tomando el proyecto y ante las decisiones que había tomado. Barrio Moya ya señaló el hecho de que se tuvieron que modificar los planteamientos iniciales de esta intervención aunque hay que ahondar más en lo que hasta ahora se conocía sobre la conservación y localización de la que se debe tener como segunda declaración compuesta por Juan Pérez Castiel para reparar la fachada de la Catedral de Cuenca.

Rápidamente, el maestro se puso manos a la obra y en apenas unos días -a 5 de julio- redactó una nueva serie de condiciones. Siendo precavido y posiblemente intuyendo que la quiebra aumentaba a pasos agigantados, tras escribir la primera de sus declaraciones y ante la obligación de tener que trasladarse a Requena a supervisar las obras que allí dirigía, había dejado cerradas con yeso diferentes grietas de la fachada. Con ello pretendía comprobar si, con el paso del tiempo, éstas se hacían más grandes.

121 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1710. Libro 182. Fol. 37 v.

La respuesta ante esta suposición la insertó el artífice en el segundo de sus escritos; en concreto y según sus propias palabras, dichas aberturas habían incrementado su tamaño “[...] como cosa de un canto de un real de a ocho [...]” lo que obligaba a trabajar con mayor cuidado y premura.

Además de esto, el maestro había hecho apuntalar y asegurar diferentes zonas de la fachada como una de las pilastras que daba a los andenes, los vanos de las capillas laterales inmediatamente contiguas o las dos portadas laterales. Pasados unos días en los que volvió a apreciar lo mismo, tomó la alarmante decisión de empezar a empear todo lo que consideró conveniente. Esta manera de actuar vino condicionada, contrariamente a lo que tenía declarado, por los enormes empujes que ejercían las torres y chapiteles en las zonas inferiores del acceso al templo y, por ende, en los cimientos donde se hacía imprescindible trabajar. Tomando conciencia de este importante condicionante, Castiel ratificó todavía más su empeño de actuar sobre dicho recalzo alegando que, de no hacerlo, el destrozo del frontispicio iría en aumento y sería difícil de detener. Para justificar su cambio de opinión, el arquitecto alegaba en su declaración que era la obligación de todo maestro que llevaba a cabo cualquier obra prevenir aquellos inconvenientes que pudieran llegar a acontecer así como el tener que modificar las condiciones que se habían contratado en primera instancia si se presentaban coyunturas que así lo requirieran.

Este razonamiento llevó a Castiel a reconocer minuciosamente toda la fachada y sus espacios más próximos. Comprobó que la capilla más próxima a este lugar y la escalera de caracol sita en ella que permitía subir a la galería de los “Doce Pares” estaban en lamentable estado de conservación. La visualización y análisis de estos espacios resultó nueva para el maestro ya que, a la hora de hacer su primera propuesta, no había sido posible acceder a ellos por no localizarse las llaves que permitían su acceso. Una de las paredes de la capilla se encontraba completamente quebrantada, concretamente la que albergaba el caracol, tanto por el enorme peso que cargaba sobre ella como por la mala calidad de la piedra con que había sido construida. La solución para este quebranto fue la de macizar la escalera y reconstruir el muro dañado; para no inutilizar por completo el acceso a la galería superior, Castiel recomendó que éste se hiciese por una segunda escalera de caracol que también se encontraba en el interior de esta misma capilla.

Concluía así mismo con lo necesarios que se hacían otros reparos de carácter menor en las zonas inferiores de las torres por su poco gasto y el gran aderezo que darían al aspecto global del conjunto justificando su parecer en los conocimientos que poseía.

Estos le permitían llegar a las conclusiones que exponía, las más fáciles y sencillas, sin albergar ningún otro tipo de interés que no fuese servir al Cabildo. El precio final de las nuevas indicaciones rondaría los nueve o diez mil reales de vellón aunque no se atrevía a dar un coste definitivo¹²².

Gracias a esta segunda declaración emitida por Juan Pérez Castiel es posible verificar que las recomposiciones y aderezos que se habían realizado durante los años inmediatamente anteriores poco solucionaron. Todavía se hacían patentes numerosas anomalías en la cimentación y no se había actuado con determinación en las torres y los chapiteles. Así mismo, a pesar de haberse recomendado en 1704 tanto por Pedro de Villa como por Domingo Ruiz el que se tomasen medidas ante las numerosas quiebras de la capilla de San Gregorio, nada se había ejecutado.

Resulta llamativo el aparente temor que se tenía de intervenir de manera rotunda o radical en todo aquello que se recomendaba reparar. Las propuestas emitidas por los maestros evitaban la innovación y anteponían criterios “clásicos” en detrimento de modas o preferencias de estilo propias de la época. Tanto en la fachada como en sus espacios anexos se dio luz verde a cualquier tipo de reparo que no incidiese lo más mínimo en su lenguaje estilístico, no dándose pie nunca a acometer un proyecto más acorde con los gustos barrocos. Tal vez estas mismas reticencias impedían a los artífices actuar con más libertad lo que vendría a justificar, en parte, el que Castiel se encontrase con las mismas incidencias que ya habían sido valoradas años antes.

No dando lugar a nuevas reflexiones y mientras el Cabildo dirimía sobre cuál era la cantidad más oportuna con qué remunerar el trabajo del arquitecto¹²³, éste y sus oficiales empezaron a trabajar en los accesos a la Catedral por lo que a 8 de octubre y

122 El DOCUMENTO 7 del apéndice documental de este capítulo contiene este texto.

123 Fue concretamente en la reunión de la mesa capitular del 8 de agosto de 1710 cuando los canónigos de voz y voto de la Catedral debatieron sobre el pago a Castiel. Se realizaron varias diligencias al respecto para recabar información y se llegó a insinuar que se le podían pagar cuarenta y cinco reales por cada día de trabajo. Ante esta propuesta el Cabildo manifestó que había llegado a sus oídos como, en otra obra que estaba realizando el maestro, se le hacían efectivos veintidós reales y medio al día.

La diversidad de cifras hizo que se decidiese posponer esta decisión aunque sí se dejó anotado para que fuese tenido en cuenta el hecho de que, desde la llegada de Pérez Castiel a Cuenca, se estaban desembolsando seis reales por día a una mujer que le tenía hospedado en su casa.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1710. Libro 182. Fol. 58 v.

Para conocer con exactitud la cantidad que recibió Castiel por su trabajo hay que recurrir al siguiente legajo: A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 27. Fols. 4 r., 4 v. y 6 v.

De él se extrae que por sus primeras intervenciones el arquitecto fue agraciado con cincuenta doblones de a dos escudos de oro y una libra de tabaco de hoja valorada en quince reales.

posiblemente apremiados por un pequeño incidente que les obligó a no poder tener desmantelado el piso de los andenes durante mucho tiempo¹²⁴, ya se tenía finalizado el recalzo o basamento que ayudaría a sustentar sobre macizo y fortificar toda la estructura. También se habían finalizado los trabajos de cerramiento de los arcos de las puertas laterales y se había macizado el caracol que subía a los “Doce Pares”.

Adelantado todo esto y ante la inminente llegada del invierno, Castiel pidió permiso al Cabildo para trasladarse a su tierra. Como bien registró Barrio Moya en su tesis, la mesa capitular no tenía claro el sueldo con qué poder agradar al maestro por lo que se decidió otorgarle cierta cantidad simbólica que resultase convincente y así asegurar que se encontraría con ganas de regresar en primavera. No obstante, por si eso no ocurría, los canónigos pidieron al arquitecto que dejase anotado lo que restaba por hacer siendo así sencillo comunicárselo a otro hipotético artífice que se tuviese que contratar¹²⁵.

Siguiendo de nuevo el discurso de las fuentes documentales aquí presentadas por primera vez, Castiel decidió regresar a Cuenca por propia voluntad con idea de continuar lo que había principiado en la fachada de su Catedral. A 7 de mayo de 1711 se confirma su llegada a la ciudad a pesar de que no se dio inicio a los trabajos con inmediatez por no haberse prevenido una buena cantidad de madera que se necesitaba. Ante esta situación, el arquitecto decidió trasladarse a Cascante y Requena, muy probablemente en este último caso a supervisar y ver como avanzaban las obras de la parroquia de san Salvador, no volviéndose a localizar ninguna noticia referente a su persona hasta el 8 de septiembre. En el Libro de Actas de aquel año se anotó que Castiel había pedido licencia de ocho días al Cabildo para ir a su tierra a recoger los frutos de su cosecha y de aquello habían pasado más de cuarenta.

Durante la ausencia del arquitecto varios oficiales que éste había dejado en la ciudad se encargaron de ir avanzando trabajo sobre todo en el cuerpo inferior de la fachada. Las labores concretas que se efectuaron lograron remodelar las pilastras que enmarcaban las puertas del templo ya que las piedras descompuestas habían sido sustituidas por otras nuevas labradas a imagen y semejanza de las antiguas. Este adelanto debió dar lugar a

124 La consulta de los documentos conservados en el Archivo de la Catedral de Cuenca no permite conocer que fue lo que realmente sucedió pero se puede asegurar que el Cabildo instó a Castiel a componer rápidamente y tener decentes los accesos a la Catedral “[...] de forma que se obvie el inconveniente que se experimentó anoche, pues pudo suceder alguna desgracia por estar las gradas tan descompuestas [...]”.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1710. Libro 182. Fols. 64 r. y 64 v.

125 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op. cit. pp. 440-442.

las dudas de los miembros del Cabildo con respecto a cómo se debía seguir interviniendo por lo que, a pesar de ser conocedores de que uno de los oficiales de Castiel era inteligente y de toda su confianza, se le envió llamar mediante una misiva instándole a que, como director de las obras que era, se trasladase a la ciudad sin demora¹²⁶. Llegado a este punto, la ausencia de datos relacionados con estos trabajos en los libros de Actas Capitulares hasta 1713 llevó a José Luis Barrio Moya a determinar que poco se realizó en la fachada durante dicho intervalo de tiempo.

Sin embargo, la consulta detallada del legajo donde se anotaron todos los gastos a que dieron lugar las incursiones que se ejecutaron en la zona de acceso a la Catedral justifica que éstas no se detuvieron en ningún momento y que avanzaban conforme estaba previsto.

Tras marcharse a Requena en el mes de Mayo, Castiel regresó a Cuenca la víspera de san Juan y, aunque se trasladó a Cascante unos días después, se encontraba de nuevo trabajando en la capital conquense a 12 de septiembre. Durante sus respectivas ausencias, la llegada de materiales a los pies de la fachada tuvo que ser cuanto menos llamativa si se atiende a las cantidades que se fueron abonando por su compra; sirva como ejemplo el pago de mil seiscientos treinta y dos reales de vellón y doce maravedíes por una partida de mil quinientos veintinueve ladrillos cuando, en principio, el material que había recomendado prevenir el maestro en sus declaraciones era la piedra¹²⁷ que, así mismo, tampoco dejó de ser conducida a los aledaños de la Catedral.

126 Parece que el celo de los canónigos de la Catedral era tal que, mientras regresaba el maestro, se llegó a pedir que se supervisase aquello que se estaba ejecutando a un maestro que se hallaba en el convento de carmelitas de la ciudad. A pesar de que no se especifica su nombre, debía tratarse de un artífice de cierto reconocimiento y de experiencia contrastada en la dirección de obras constructivas; así mismo, no cabe duda de que contaba con el apoyo y la confianza del Cabildo.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1711. Libro 183. Fols. 26 v., 27 r., 48 r. y 48 v.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 27. Fol. 13 v.

127 Pérez Castiel demostró a la largo de toda su carrera profesional ser un auténtico conocedor del uso del ladrillo por lo que, tal vez por las nuevas necesidades que fue encontrando en la fachada, pudo ver en dicho material la opción más idónea.

Tómese como ejemplo de la maestría del arquitecto en el empleo del ladrillo las iglesias de Chelva, Torrent, Santa Catalina de Alcira o San Valero de Ruzafa, en los trabajos que dirigió para el claustro del monasterio de Santa María del Puig o, incluso, en su diseño para la fachada de la Catedral de Valencia.

Vid. al respecto ALDANA, FERNÁNDEZ, Salvador: “Un proyecto inédito para la portada principal de la catedral de Valencia”. En *Archivo de arte valenciano*, Tom. XXXV, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1964, pp. 41-45; GARCÍA HINAREJOS, Dolores: “La iglesia de la Asunción de Torrent y su capilla de comunión”. En *Torrents*, Núm. 3, Torrent, Arxiu, Biblioteca i Museu de l'Ajuntament de Torrent, 1984, pp. 195, 196 y 202; PINGARRÓN SECO-ESSAÍN, Fernando: “La fachada de la catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra, en torno al año 1703”. En *Archivo de arte valenciano*, Tom. LXVI-LXVIII, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1986, pp. 53-54; _____: “La iglesia arciprestal de Nuestra Señora de los Ángeles de

De igual forma, la llegada de partidas de cal, arena, pólvora y madera fue constante durante todo el año.

Numerosos peones y oficiales -tanto de Cuenca como de Requena- no dejaron de trabajar en ningún momento por lo que es obvio que la remodelación de la fachada trascurría a buen ritmo. A pesar de tratarse de un ejemplo puntual, sirva para explicar esta continuidad una referencia localizada en el mencionado legajo donde se dejó anotado que tanto los canteros como los porteadores de piedra no dejaban en ningún momento de sacar material de la cantera o de conducirlo a Cuenca; yeseros, tejeros y carpinteros -entre otros- veían ocupado su tiempo sin apenas descanso e incluso varios hombres estuvieron toda una semana en el mes de junio rozando piedras grandes junto a otras descaldas para componer basas y cornisas¹²⁸. Paralelamente, se continuó cubriendo los cimientos y efectuando varios reparos -como la compactación de uno de los machones o pilastras que enmarcaba una de las puertas- que poco a poco volvían a dar cohesión y una mayor robustez al primer cuerpo de la fachada.

No fue hasta que llegó el invierno cuando se detuvieron los trabajos por el mal tiempo. Estos no se volvieron a reanudar hasta el mes de abril del año siguiente de 1712 cuando, tras una nueva ausencia del maestro, el Cabildo se planteó la necesidad de conocer con

Chelva y el contrato en 1676 de finalización de su fábrica por el artífice Juan Bautista Pérez Castiel”. En *Archivo de arte valenciano*, Tom. 70, Valencia, Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1989, pp. 33-40; BÉRCEZ GARCÍA, Joaquín: *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia, Bancaja, 1993, pp. 34-40; PINGARRÓN SECO-ESSAÍN, Fernando: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia, Ajuntament de València, 1998, pp.109-120 y 130-133.

128 Como referencia a estas informaciones, se incluye a continuación un pequeño fragmento de las cuentas donde se aprecian los datos enunciados:

“Primeramente pagué a dos canteros y Julián Lucas dos mil y setecientos reales de vellón por el precio de cuatrocientas y cincuenta varas de piedra franca y tomo a seis reales cada vara puesta en la plaza [...]

Más en nueve de junio ajusté cuenta con Juan García de la cal que había dado y constó haber entregado setenta y cuatro cahices y cuatro fanegas que a siete reales importan 522 reales [...]

Más pagué a Julián y otro cantero noventa y siete reales y medio de toda la semana que estuvieron rozando las piedras grandes junto a las descaldas para basas y cornisas [...]

Más dicho día pagué 118 reales y medio a Julián y otro cantero que estuvieron desbastando las piedras grandes y acabándolas de rozar con el vino [...]

Más en 30 de junio pagué a los tres oficiales de Requena ciento cuatrocientos y ochenta y dos reales de veinte días que trabajaron a ocho reales cada uno cada día [...]

Más pagué nueve libras de pólvora para sacar unas piedras grandes que pidió el maestro a tres reales y medio [...]

Más ajusté la cuenta con el tejero que trajo once mil y cien ladrillos que aunque estaban ajustados a seis maravedís cada uno puestos por su cuenta en las puertas de la iglesia se los pagué sólo a cinco maravedís por faltarles algo de la marca [...]

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 27. Fols. 7 r., 7 v., 8 r. y 10 v.

exactitud qué era lo que se había obrado y que restaba todavía por realizar; por ello, se le encargó que redactase una nueva declaración donde se recogiesen todos estos aspectos¹²⁹.

Este nuevo escrito, también inédito hasta la fecha, fue redactado el 1 de julio de 1712 y en él se alude a que el día 28 del mes anterior el maestro había pasado a tantear *in situ* el estado concreto de las labores de reforma de la fachada. Castiel expuso que todo lo que llevaba ejecutado respondía a un planteamiento puramente estructural por ser este punto el más negativo del conjunto. No se había dado lugar a las concesiones ornamentales o estilísticas que, durante mucho tiempo, se han querido ver implícitas en la forma en que el arquitecto entendía la arquitectura declarándose éste como un rasgo definitorio -tal vez encasillado- de su personalidad artística.

Tomando como punto de partida esta idea, el maestro enunció que se habían compuesto los 4 machones o pilastras que componían el pórtico de la Catedral; se habían vuelto a macizar, a encadenar con la nueva cimentación y a remodelar sus piezas dañadas sustituyéndolas por otras nuevas. No se hizo nada que resultase disonante con la obra antigua ya que se tuvo muy presente el hecho de que se estaba haciendo un revoco que tenía que evitar a toda costa alterar el estilo gótico del conjunto. Gracias a esto se consiguió afianzar la parte principal que era la que registraba una mayor cantidad de quiebras y desperfectos.

Sin embargo, el maestro hizo especial hincapié en que para asegurar por completo la fachada e impedir que, en adelante, se registrasen nuevas incidencias todavía era imprescindible recomponer varios espacios donde habían sido colocadas algunas estatuas que representaban santos. Así mismo, al haberse reedificado los pedestales de dichas hornacinas y otros elementos con piedra tormo, recomendaba que una pequeña porción de piedra franca que todavía quedaba desde los referidos pedestales a las puertas se sustituyese por aquel mismo material para dar uniformidad a la obra. La razón de no haber enunciado esta recomendación con anterioridad la justificaba Castiel alegando que le había sido imposible deducirla por la desproporción y sentimiento de sus elementos. Finalmente, era su opinión que haciéndose lo anotado y componiéndose el graderío de acceso al templo como mejor conviniese los trabajos quedarían concluidos.

129 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1712. Libro 184. Fols. 17 v. y 18 r.

Viendo aparentemente solventados, aunque de forma teórica, los problemas de la fachada, el arquitecto manifestó la vertiente “decorativista” que siempre se ha querido ver implícita en sus producciones aunque ésta se hizo más patente en sus proyectos para interiores. Castiel llamó la atención sobre la heterogeneidad de estilos que presentaba el frontispicio de la catedral conquense muy a pesar de tratarse de una de las más importantes de España. Primeramente, destacó que la obra de los pedestales se había desarrollado sin arte y no guardaba relación alguna ni equilibrio con los arcos antiguos de las puertas ni con el remate de la fachada. Se registraban tres estilos o géneros disonantes entre sí que nada hacían para otorgar belleza al conjunto.

Las reminiscencias góticas dominantes debieron recordar al maestro su ya más que demostrada capacidad para conformar arquitecturas y decoraciones barrocas sobre espacios preexistentes de este mismo estilo lo que le condujo a pretender acometer algo parecido en Cuenca. Su primera indicación para hermosear la fachada y unificar la variedad de estilos que la salpicaban le llevó a comentar que se hiciesen en cada uno de los vacíos de los tres arcos de las puertas del pórtico unos contra arcos de piedra lisa - que quedaría encadenada con la obra antigua mediante tirantes de hierro- donde, posteriormente, se insertarían los motivos decorativos que considerase más oportunos el Cabildo. Parece ser que con esto el maestro pretendía componer una especie de pantalla o paramento que cubriese lo antiguo siendo esto mismo lo que aconsejó hacer en el arranque de los arcos, donde se debía colocar una imposta o cornisa de piedra franca, y en las pilastras; para evitar extraer ninguna piedra antigua, sobre ellas se colocarían -a trechos y unidas mediante cantos y pequeñas hendiduras- varias “almohadillas” de piedra toro ya que la única intencionalidad que se tenía con ello era modificar su apariencia para que fuese lo más parecida al resto de elementos que se estaban modificando. No obstante y muy a pesar de estar enumerando qué cambios decorativos necesitaba la fachada, Castiel no olvidaba que todo aquello que se colocase sobre ella no debía inferir ningún aspecto negativo quedando todo perfectamente compactado. A la hora de marcar cómo se debían adherir las piedras que recubrirían las pilastras al acercarse al arranque de los arcos, sus propias palabras ponen de manifiesto lo presente que tuvo este aspecto: “Y sólo será necesario que cuando llegue la pilastra al arranque de los arcos se socave lo perpendicular de la pilastra para que le pongan las piedras necesarias para que la encadene la obra vieja [...]”.

Además de todo lo anterior, el maestro determinó que para coronar las pilastras se elaborasen con piedra toro capitel, arquitrabe, friso y cornisa que estuviesen en

consonancia con el resto de la obra nueva. Finalmente atendió a los elementos que se debían ejecutar con piedra tormo y que otros se debían conservar o reconstruir con piedra franca¹³⁰; no cabe duda de que con ello Castiel pretendía dotar al conjunto de claros efectos cromáticos al gusto del estilo imperante en aquella época en relación con la costumbre de querer otorgar cierta vistosidad a las construcciones mediante el empleo de diferentes tipos de materiales -principalmente pétreos- de tonalidades variadas que daban lugar a interesantes juegos polícromos.

A pesar de no tratarse del revestimiento de un interior y sin querer restar ni un ápice de la seguridad que se debía aplicar al conjunto, el arquitecto pone de manifiesto en esta declaración que su interés por lo decorativo era innegable aún anteponiendo otros criterios o necesidades.

De lo que no cabe duda es de que sus palabras y el enfoque que dio a su proyecto recalaron en el Cabildo de la Catedral que vio indispensable dar lugar a toda esta serie de recomendaciones aprobando su ejecución y encargando a los comisarios de la obra que tratasen con Castiel para que hiciese un diseño y unas trazas que ejemplificasen gráficamente sus indicaciones teóricas¹³¹.

Mientras éstas se realizaban, las labores de adecuación de la fachada continuaron a buen ritmo a pesar de las quejas y el descontento de algunos oficiales que alegaban no poder ir más deprisa por la falta de previsión de Castiel a la hora de tener adelantados los materiales que necesitaban¹³². Siendo ésta una problemática menor -que tuvo que ser justificada de forma convincente por el arquitecto ya que nada más se vuelve a mencionar al respecto- el Cabildo se vio obligado a desviar toda su atención ante un nuevo contratiempo.

130 Véase esta declaración transcrita en el DOCUMENTO 8 del apéndice documental de este capítulo.

131 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 6. Fol. 14 r.
No debe resultar extraña esta petición ya que era algo común en ser demandado a los maestros de obras. Además, en el caso concreto de Castiel su experiencia previa le precedía y ponía de manifiesto que era un artífice capaz de conformar trazas y diseños. Sirva como ejemplo que, al concertar las obras de la Capilla de san Pedro de la Catedral de Valencia, se le designara como *mestre de trases*.
Cf. PINGARRÓN, Fernando: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia...*, op. cit., p. 123; GÓMEZ-FERRER, Mercedes: *Vocabulario de Arquitectura Valenciana. Siglos XV al XVII*. Valencia, Ajuntament de València, 2002, p. 160.

132 Fue a 19 de septiembre de 1712 cuando se manifestó la negación de varios hombres a continuar trabajando en la fachada, dejando de asistir a sus quehaceres, alegando lo poco que podían hacer si no llegaban materiales. Las acusaciones llegaron hasta tal punto que el propio obrero de la fábrica se sintió “desazonado” con Castiel por no haberse advertido tales necesidades y se le pidieron explicaciones.
A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1712. Libro 184. Fol. 65 r.

Durante el mes de octubre se encomendó al maestro alarife Manuel de Avilés que subiese al tejado a reparar una gotera. Éste descubrió numerosas quiebras en la cubrición de la nave de los Reyes y traspasó al Cabildo su temor de que si éstas aumentaban de tamaño y seguían apareciendo se desencadenaría la ruina completa de la fachada. Además, por aquellas mismas fechas se habían ido desprendiendo varias piedras de las cubiertas lo que hizo que el Cabildo propusiese al propio Avilés que redactase por escrito cuáles eran sus apreciaciones; de la misma manera y por ser el encargado de los trabajos de la fachada, se pidió a Pérez Castiel que hiciese lo mismo. Enterado de todo ello, y sin olvidar las reticencias que había demostrado ante la llegada de éste, el Maestro Mayor de Obras del Obispado Domingo Ruiz, junto con otros colaboradores, redactó una tercera declaración.

La diversidad de opiniones que esta petición suscitó hizo que tanto el obrero de la fábrica como los comisarios nombrados para determinar que se debía realizar no se viesen capacitados para tomar una decisión. La postura que en este momento tomó el señor deán fue determinante ya que sentenció que no había más opción que confiar plenamente en lo que había expuesto Castiel por la experiencia y conocimientos con que contaba así como por haberse ocupado de la fachada en los años precedentes. No obstante, dicho canónigo propuso que si tenía que ser valorado o juzgado lo que había deducido Castiel se recurriese “[...] a un maestro del rey que se dice que está en Beteta o al religioso carmelita [...]”¹³³. En el libro de autos que se creó a raíz de todo este proceso constructivo que está siendo aquí presentado únicamente se insertaron los escritos realizados por Manuel de Avilés y Juan Pérez Castiel en este momento. Se desconoce el porqué de no incluir las posturas emitidas por el Maestro Mayor o si, finalmente, se hizo llamar a alguno de los otros dos maestros recomendados por el Deán.

Al analizar el texto de Avilés -datado a 23 de octubre de 1712- llama la atención su opinión negativa sobre los intentos que había efectuado Castiel de dotar la fachada de

133 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1712. Libro 184. Fols 77 r., 77 v. y 79 r. Parece muy probable que el religioso carmelita al que alude la documentación fuese fray Fernando de Santa Teresa ya que, años después, se registró su intervención reconociendo la fachada. Era muy común que los miembros del Cabildo recurriesen de forma reiterada a arquitectos que ya habían demostrado sus conocimientos y su saber hacer en uno de los elementos más representativos a la par que más arruinado de su templo.

Más complicado resulta aventurar quien podía ser el maestro del rey que se hallaba por aquellas fechas trabajando en Beteta ya que no se han localizado ni alusiones documentales ni bibliográficas que aporten alguna información.

cierta firmeza ya que, a su parecer, estaban resultando fallidos. Alegaba conocer que, desde hacía poco tiempo, se estaban abriendo nuevas grietas en todo el conjunto y que su tamaño aumentaba alarmantemente. Así, en una de las bóvedas se estaba desuniendo la crucería al haberse aflojado los estribos, uno de los arcos del chapitel que miraba a la calle de san Pedro tenía su clave desplazada al menos tres dedos mientras que otra arcada opuesta a la anterior, que permitía acceder al corredor de la nave de los Reyes, también presentaba varios desperfectos en su cantería al hallarse desunida y ser inminente la caída de sus dovelas. Desperfectos similares fueron localizados por el maestro en otro chapitel desde donde surgía un arco que presentaba su clave desprendida dos dedos.

Observó que, en la parte posterior de la fachada no sólo habían reventado muchas piedras sino también el yeso que las unía siendo esto especialmente llamativo en las jambas que enmarcaban las puertas por ser muy delgadas y recaer sobre ellas buena parte del peso de las torres. Para terminar Avilés advirtió, no sin antes indicar que únicamente le movía a declarar lo que declaraba el enorme afecto que tenía hacia la Catedral, que en otras muchas quiebras que había localizado en la nave de los Reyes podía introducir el brazo hasta la altura del codo y que era algo que debía hacer público para evitar que sucediese cualquier tipo de desgracia.

Enterado de estas disposiciones, Castiel acudió a inspeccionar el estado de la citada nave y de la fachada por estar corriéndose la voz de que todo amenazaba ruina inminente y ser esto una grave ofensa hacia su persona. Haciéndose acompañar de varios clérigos, no sólo no vio nada que le llamase la atención sino que se reafirmó en lo que ya tenía declarado y se había llevado a cabo alegando que gracias a ello no había indicio alguno de que algo fuese a derrumbarse. A pesar de que con el paso del tiempo se comprobó que esto no era así, el arquitecto continuó defendiendo todo aquello que había considerado oportuno realizar en sus primeras declaraciones. El hecho de que se hubiesen desprendido algunas piedras lo justificaba, atendiendo a su experiencia¹³⁴, alegando que era algo normal en ese tipo de intervenciones que no implicaban dar lugar a un nuevo edificio sino que se basaban en actuar sobre elementos preexistentes,

134 No fue esta la primera vez que Juan Pérez Castiel se enfrentó al desprendimiento de pequeñas piedras que caían de la cubrición de un edificio. Con motivo de problemas similares en el cimborrio de la Catedral de Valencia, y acompañado de Francisco Padilla y Gil Torralba, se vio en la coyuntura de redactar un informe donde valorar lo que ocurría en febrero de 1698.

Cf. PINGARRÓN-SECO ESSAÍN, Fernando: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia...*, op. cit., pp. 129-130.

normalmente dañados, de una construcción antigua. Con tal rotundidad se reafirmaba Castiel en sus palabras que, además de dar pie a que se recurriese a otros artífices para que tanteasen la obra por si encontraban algo que difería de su parecer, exponía que habría obrado de otra manera si tuviese la más mínima sospecha de que existiera algún tipo de riesgo y que todo lo que sucedía era normal “[...] en semejantes obras que se componen de reparos y no de plantas [...]”¹³⁵.

La obligación que tenía el Cabildo de tomar la decisión más correcta ante estas dos declaraciones tan dispares entre sí le condujo a pedir la opinión del propio Obispo de la ciudad. Tras varias deliberaciones emitieron un parecer unánime a la par que tajante: se taparían las grietas localizadas y se continuaría con lo que restaba por hacer. Los pagos que se hicieron efectivos a partir de dicha decisión corroboran y justifican que así se hizo:

“[...] Más en 29 de octubre ciento y veinte y seis reales de vellón de los oficiales, peones y yeso que empezaron a tapar las rajadas de la bóveda [...]

Sábado 5 de noviembre pagué ciento y cincuenta y ocho reales y once maravedíes a cuatro peones y dos oficiales de lo que trabajaron esta semana en tapar las rajadas de la bóveda con el yeso y vino [...]

Más en 26 de noviembre de 1712 pagué ciento y veinte y un real de vellón que se gastaron en componer la bóveda de san Miguel que se caía en dos oficiales, tres peones, cuatro cahices de yeso y vino y trabajaron cinco días [...]”¹³⁶.

En este tiempo, y sabedor de que no había perdido ni un ápice de la confianza de la mesa capitular, Castiel se trasladó nuevamente a Cascante para pasar el invierno hasta que recibió aviso a 2 de mayo de 1713 de que regresase a Cuenca para proseguir con las obras de la fachada. Aprovechando su ausencia, por parte de los comisarios de obras y dignidades de la Catedral se intentó esclarecer el porqué de que maestros de obras y oficiales ajenos a la figura del arquitecto emitiesen declaraciones tan alarmantes. Tras dar lugar a varias investigaciones, muy pronto se llegó a la conclusión de que eran las envidias, reticencias, comparaciones y discordias existentes entre buena parte de aquellos que quedaron vinculados a las obras de reforma del frontispicio; los propios comisarios encargados de controlar su hechura y los diferentes artífices y oficiales que trabajaron durante el tiempo que duró el proceso constructivo no llegaban en numerosas ocasiones a ponerse de acuerdo. Estos últimos, por posicionarse continuamente contra aquellos otros a los calificaban de “foráneos”, promovieron una auténtica revolución

135 La declaración completa de Juan Pérez Castiel se encuentra transcrita en el apéndice documental. DOCUMENTO 9.

136 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 27. Fol. 16 v.

con sus declaraciones con el único fin de poner en duda el prestigio de Castiel¹³⁷.

Aclarado este punto y demostrando su total apoyo hacia el arquitecto, el Cabildo le recibió con afecto y agradecimiento de nuevo en Cuenca y se le volvió a instar a que confeccionase una planta donde reflejase gráficamente qué quedaba por hacer en la fachada para asegurar tanto su firmeza como su hermosura. Barrio Moya hace referencia en su tesis doctoral a que dicho diseño fue presentado ante el capítulo de la Catedral a 2 de mayo de 1713 quedando aprobada su ejecución por unanimidad¹³⁸.

No obstante la importancia de este dato y la confirmación de que Castiel dio respuesta a las demandas de los canónigos conquenses, existen nuevas informaciones que precisan ser tenidas en cuenta por el cariz de las mismas ya no sólo en lo tocante a la figura del propio arquitecto sino también por vincular con la ciudad de Cuenca y con los trabajos de la fachada de la Catedral a su hijo Mosén Juan Pérez.

Sin que por el momento se pueda confirmar la razón, después de haber pasado el invierno fuera, Castiel no regresó solo a la capital conquense y se hizo acompañar del clérigo quien, anteriormente, también había pasado a colaborar con su padre en Requena¹³⁹. Al intentar emitir conjeturas sobre esto, parece poco probable que este viaje se debiese a cuestiones meramente personales. Es más factible que o bien se le hubiese efectuado un encargo o que la predisposición de Mosén Juan para colaborar con su padre fuese manifiesta. Independientemente a estas ideas, existe un pago que viene a confirmar que Mosén Pérez recibió 120 reales de vellón –los cuales le fueron remitidos a la villa de Requena- por componer una planta en la que se plasmaba visualmente todo aquello que había acometido su progenitor¹⁴⁰. No se ha localizado, por el contrario, ningún desembolso emitido a favor de Juan Pérez Castiel por la planta que supuestamente se le había encargado. Estas dos apreciaciones vendrían a apoyar la hipótesis de que ambos trabajaron conjuntamente en colaboración, uno atendiendo a la parte teórica del proyecto a la par que el otro elaboraba los elementos gráficos. Al no haberse localizado este documento, nada se debe concretar al respecto por lo que únicamente, y a la espera de nuevas incursiones archivísticas, sirva este nuevo dato para

137 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1713. Libro 185. Fol. 15 r. y 15 v.

138 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op. cit. p. 442.

139 LA FUENTE NIÑO, Ignacio: "Requena. Barrio de la Villa". En *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1983, p. 88.

140 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 27. Fol. 20 r.

atender a la presencia de Mosén Juan Pérez en Cuenca como un hecho puntual a la par que definitorio dentro de su trayectoria como profesional de la arquitectura y la construcción.

De lo que no cabe duda es de que ambos volvieron a repetir en Cuenca una coyuntura similar a la que años antes había tenido lugar en Valencia con motivo del diseño que Juan Pérez Castiel compuso para la fachada de la Catedral que se quería erigir a los pies del Miguelete y cuya realización recayó al fin a manos de Conrad Rudolf. En el proceso que tuvo lugar para determinar esta elección, Mosén Juan Pérez abogó por defender mediante un detallado discurso los conocimientos y maestría que poseía su padre así como la validez de sus diseños¹⁴¹. Si bien en Cuenca participó emitiendo su parecer de forma gráfica, no es descabellado pensar que haría acompañar su diseño de un texto donde explicase todos los puntos que permitiesen loar las cualidades y saber hacer de su padre en lo tocante a la disciplina arquitectónica. Así, en Cuenca volvió a repetirse una colaboración entre los dos lo que viene a aumentar el número de trabajos en los que ambos trabajaron a la par¹⁴².

A tenor de la planta entregada al Cabildo y por las anotaciones que a raíz de ello se realizaron, los trabajos no se habían detenido en ningún momento y se continuaba trabajando con ahínco. Sí que es cierto que la documentación consultada al respecto de lo acontecido en 1713 no resulta muy explícita a la hora de destacar de manera pormenorizada en qué lugares o espacios concretos se trabajaba. Por ello, a pesar de que se registraron las cantidades de materiales gastados en todas y cada una de las semanas en que se estuvo trabajando -haciéndose necesarias en ocasiones partidas de hasta seis mil trescientos ladrillos- sólo se ha encontrado una mención a que se estaba trabajando, hacia finales del mes de noviembre, en la zona de los chapiteles. No obstante, esta

141 Al respecto de esta defensa de mosén Pérez véase: ALDANA, FERNÁNDEZ, Salvador: "Un proyecto inédito para la portada principal de la catedral de Valencia"... , op. cit., pp. 41-45; PINGARRÓN SECO-ESSAÍN, Fernando: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia...*, op. cit., p. 109-120 y 130-133; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo: *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700...*, op. cit., pp. 258-262.

142 Son varios los autores que han destacado esta práctica así como también la clara inclinación que Mosén mostró hacia la arquitectura y especialmente, a la realización de plantas y trazas. Vid. XIMENO, Vicente: *Escritores del Reyno de Valencia*. Tom. 2, Valencia, Joseph Estevan Dolz, 1748, p. 240. ORELLANA, Marcos Antonio de: *Biografía Pictórica Valentina*. [Edición preparada por Javier de Salas], Madrid, [Gráficas Marinas], 1930, pp. 371-372 y 517; LÓPEZ AZORÍN, M^a José: "El testamento de Juan Pérez Castiel y otras noticias biográficas". En *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1993, p. 80; PINGARRÓN SECO-ESSAÍN, Fernando: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia...*, op. cit., pp. 87-89.

información no se hizo acompañar de otros datos que permitan concretar en qué consistían dichos quehaceres¹⁴³.

Lo que sí se puso de manifiesto y volvió a dejarse anotado fue la escasa complicidad y las reticencias que continuamente se ponían de manifiesto entre Juan Pérez Castiel y los oficiales naturales de Cuenca que trabajaban para él y le consideraban un “extranjero” que ocupaba un lugar que no le correspondía. Uno de ellos, de nombre Andrés, que trabajaba como aparejador decidió despedirse y llevarse consigo a otros oficiales alegando que eran enormes los gastos que se estaban generando por los continuos fallos y errores que tenían a la hora de cortar las piedras. Para justificar dicha queja, alegaron que la razón de tales males venía provocada por la impericia que tenía el maestro Castiel en el conocimiento de la cantería¹⁴⁴. Desestimada esta acusación, que permite conocer que se seguía empleando la piedra labrada para la remodelación de la fachada, por parte del Cabildo se decidió nombrar como nuevo aparejador a uno de los oficiales, Luis, por haber demostrado ser muy inteligente y conocer a la perfección su trabajo¹⁴⁵.

Mientras todo esto tenía lugar, un importante temporal de lluvia asoló Cuenca y, a pesar de ser muy numerosos los materiales que se encontraban a pie de obra, el Cabildo decidió que por aquel año se cesasen los trabajos en la fachada. Por ello, aunque la documentación no registre qué acciones concretas se llevaron a cabo, no existe la más mínima duda de que se siguió recomponiendo el conjunto del frontispicio.

Tomada esta decisión y habiendo remunerado a todos los oficiales ocupados en dichas tareas, la mesa capitular comprendió que resultaba inútil -a la par que costoso- retener a

143 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 27. Fols. 17 v. a 22 r.

144 Este episodio, unido a los otros muchos que aquí se han anotado a la hora de matizar las relaciones que tuvo Castiel con los oficiales y maestros conquenses, vendría a enlazar con una costumbre típica en aquella época y que no era otra que mostrar ciertas reticencias y recelos a aquellos maestros foráneos que llegaban a otras diócesis u obispados para prestar sus servicios. No obstante hay que dejar constancia de que en el periodo de estudio que abarca esta tesis doctoral apenas se registran este tipo de comportamientos que parecen quedar relegados a la figura del arquitecto turolense.

A modo de hipótesis, cabría tener en cuenta la posibilidad de que tal falta de simpatía por parte de los oficiales y maestros conquenses radicase más en cuestiones políticas que artísticas. No se debe olvidar que se presupone que Castiel abandonó Valencia por su posicionamiento a favor del archiduque Carlos durante los primeros años de la Guerra de Sucesión. Su posterior llegada a Cuenca, donde el apoyo a Felipe d'Anjou fue manifiesto ya no sólo por parte de la población sino también de los organismos tanto religiosos como civiles, provocaría cuanto menos un cierto rechazo hacia su persona.

145 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1713. Libro 185. Fols. 62 v. y 63 r.

Éste no fue otro que Luis de Artiaga quien, con el tiempo y gracias a su pericia, conocimientos y experiencia llegó a ostentar, tal y como se registrará en este mismo capítulo y la biografía que de él se ha realizado en esta tesis, la Maestría Mayor de Obras del Obispado de Cuenca y a quedar, por ende, totalmente vinculado a las obras de la Catedral y su fachada.

Juan Pérez Castiel por más tiempo en la ciudad ya que él mismo había alegado una vez más tener que marcharse a su tierra “[...] a algunas dependencias que en ella tenía [...]”. Enterado de ello, el maestro no dudó en comunicar al Cabildo su predisposición para regresar al año siguiente y así continuar con su ocupación. El señor deán le comunicó que si en adelante se necesitaba de su asistencia en la obra sería el primero al que se haría llamar¹⁴⁶.

No debía estar muy seguro el arquitecto de que esto ocurriría si era conocedor o al menos intuía la situación económica de la Catedral. En el libro de Actas del año siguiente de 1714 se constató tempranamente por el obrero de la fábrica que había una falta total de fondos con los que proseguir el reparo de la fachada. Alarmado ante esta noticia convocó una reunión extraordinaria de la mesa capitular a fecha de 6 de marzo para tratar sobre cómo solucionar dicho contratiempo. Descartando el que se emitiesen recibos para recaudar dinero se llegó a la conclusión de que la venta de una de las heredades que poseía el Cabildo en El Zarzoso -antigua donación de don Francisco de Salas- era la única opción posible; con ello, no sólo se conseguiría liquidez sino que se ahorraría dinero al no tener que atender a unas tierras que lo único que ocasionaban eran gastos. Cuando ésta parecía la mejor de las soluciones, el señor Doctoral se ofreció a prestar la cantidad que fuese necesaria para que tanto la fachada como las puertas principales de la Catedral se desembarazasen de la indecencia que tenían¹⁴⁷. De esta información, además de su generosidad, se deduce que aquellos aspectos referentes al nuevo estilo arquitectónico que Castiel pretendía inferir al conjunto para darle una mayor uniformidad distaban mucho de verse cercanos a su finalización¹⁴⁸.

Aparentemente solventados los problemas económicos que impedían continuar con las obras de la fachada, el obrero de la fábrica elaboró un informe sobre cuál era el estado concreto en que se encontraba el proyecto de reforma y consolidación; en él, se instaba a que se hiciese llamar a Juan Pérez Castiel por ser el maestro que desde el principio

146 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1713. Libro 185. Fols. 119 v. a 120 v., 122 v. y 123 r.

147 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1714. Libro 186. Fols. 6 r., 27 r. y 27 v.

148 No cabe duda de que en el periodo que ocupa el estudio de esta tesis doctoral muchos y muy numerosos fueron los organismos o comunidades religiosas que se vieron completamente arruinados ante el enorme desembolso que implicaban las obras de construcción o remodelación de sus templos. Son numerosos los ejemplos que se conocen de entidades que quedaron endeudadas por la única razón de financiar obras que sirviesen de testimonio y consolidasen su indiscutible preponderancia.

había estado al frente de todo.

Son muy esclarecedoras las propias palabras del arquitecto para corroborar como, al recibir noticia de esta demanda, se encontraba totalmente dispuesto a mantener su estatus de director de las obras y se hallaba al corriente de lo que se llevaba a cabo. Desde su localidad natural de Cascante donde se encontraba rubricó una carta (Fig. 16), hasta hoy desconocida, donde se mostraba honrado por seguir contando con el beneplácito del Cabildo. Además, añadía que había dejado en Cuenca a un oficial de nombre Vicente que se hallaba ocupado elaborando varias cornisas y resaltes que se debían colocar en el frontispicio:

“Provisor y señor, he recibido la de v. m. con grandissimo cariño de ver que me honra el mui ylustre cabildo y v. md. Yo lo estimo mucho y pondre en ejecucion lo que se me manda in continente. Y tambien estimare v. md. diga a Biciente el oficial valenciano que mande desbistar las cornisas que faltaren. Y así propio que estén prevenidos los resaltes que yo de contado estare ai para que nos pongamos a asentar. Y si salen algunas piedras largas conservarlas para la trabazón de la cornisa. Con esto Dio guarda v. md. los años de mi deseo desta su casa de v. md. Cascante y abril a 17 del año. 1714.

Señor Don Pedro Baltanas y mui se^r mio.

Su mas seguro amigo de v. md.

Juan Perez Castiel [Rubricado]”¹⁴⁹.

Pocos días después, el arquitecto se trasladó a Cuenca y como era su costumbre volvió a tantear el estado en que se encontraba la fachada anotándose sus impresiones en el Libro de Actas Capitulares. Observó que era factible cerrar las dos claraboyas o vidrieras que había sobre las dos puertas menores -en el intradós de sus arcos- por no ser especialmente necesaria la luz que aportaban al interior del templo y por conseguirse con ello que descargase sobre una base más firme el peso de las torres y los chapiteles¹⁵⁰. Habiéndose revocado los arcos de las tres puertas consideró que había llegado la hora de que el Cabildo eligiese si se decoraban con una labor de almohadillado -tal y como presentaba la traza que se seguía- o con otra que resultase más acorde y agradable a sus gustos o pretensiones.

149 A. C. C. Cartas. 274 / 2 (7).

150 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1714. Libro 186. Fols. 33 r. y 33 v.

1714, abril, 17

— M —

Amigo y Señor Preciado La Vn
Conozandísimo Carino & verque
me honda el muy lustre tabldo.
y Vmo. yo lo estimo mucho y pon
dre en educción lo que se man
da en Continente y tam bien es
finare Vmo. diga a Recente el
ficial Valenciano que man & de
bastar las cornisas que faltaren
y así propio que esten prevenidos
los desaltes que yo & confado estare
ar. para que nos pongamos a asen
tar y tiralen algunas piedras las
gas con servarlas para la trabazon
de la cornisa con esto Dios Guarde
los años & mdo. de la su casa & mdo.
cas can se y abril a 17 Año. 1714.

Su mas seguro Amigo
& Vmo. J. P. Ma Ba

Juan Perez
Castiel

Señor Don Pedro
Baltanas y mudo.
mudo.

— J —

Fig. 16. Carta enviada por el arquitecto Juan Pérez Castiel al Cabildo de Cuenca. Cascante, 17 de abril de 1714.

Lo ajustado del presupuesto económico de aquel año, que llegó a afectar al propio salario de Castiel que se vio notablemente reducido, hizo que se tomase la determinación de cerrar los anotados vanos pero que se pospusiese decidir qué decoración se aplicaría en los arcos de acceso al templo. Finalmente, a 15 de septiembre se decidió que era imposible continuar con las obras por falta de liquidez y que únicamente se realizaría un último esfuerzo por conseguir la cantidad necesaria con que componer el espacio de las gradas, por ser imprescindible que quedaran decentes, y el ambiz de las puertas ya que habían estado abiertas desde el 24 de junio¹⁵¹. En un corto periodo de tiempo se consiguió que dichas puertas fueran limpiadas y doradas lo que viene a confirmar que poco más se tenía previsto ejecutar en las zonas colindantes muy a pesar de que todavía quedaban por materializar varias de las condiciones que Castiel había emitido en sus declaraciones. No cabe duda de que la falta de dinero dio al traste con buena parte de lo que tenía en mente elaborar el maestro.

Más allá de lo estrictamente necesario para asegurar la firmeza de la estructura, únicamente se adecentó el conducto que transcurría por la zona de las gradas y se compuso un caracol para subir a los Doce Pares. Las últimas palabras que cierran el pliego donde se anotaron los pagos efectuados por el total de los trabajos entre 1710 y 1714 confirman que todavía quedaba mucho por ejecutar y que se contaba con materiales para ello:

“Y se previene que aunque se han beneficiado algunos despojos de los materiales que había prevenidos no se forma el pliego de ello por no haberse liquidado y haber todavía pendiente mucha obra que hacer [...]”¹⁵².

Si a esto se añade que lo gastado hasta aquel momento ascendía a 5.948.839 reales de vellón, no es de extrañar que el estado de las arcas de la Catedral de Cuenca fuese precario y que se decidiese reducir a la mínima esencia el proyecto que inicialmente

151 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1714. Libro 186. Fols. 77 r., 85 r. y 99 v.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 27. Fols. 23 r. a 28 v.

152 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 27. Fol. 28 r.
Esta situación acaecida en Cuenca no resulta un hecho aislado en la época dentro del contexto de las construcciones catedralicias españolas en lo tocante a la remodelación y construcción de sus fachadas. Vicente Acero también vio como el elevado coste de sus proyectos, así como lo dilatado en el tiempo de su ejecución, dieron lugar a que estos no se llevasen a cabo tal y como los había diseñado.
Cf. KUBLER, George: “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”..., op. cit., p. 166; TAYLOR, René: “La fachada de Vicente de Acero para la catedral de Cádiz”. En *Archivo Español de Arte*. Tom. XLII, Madrid, CSIC, 1969, pp. 302-305; BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V. (1700-1746)*. [Traducción y edición de M^a Concepción Martín Montero. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, p. 413]; CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la Arquitectura Occidental. VII. Barroco en España*. Madrid, Dossat 2000, 2002. pp. 238-239.

habría propuesto Castiel¹⁵³.

Así mismo, también se consideró oportuno prescindir de su persona por el elevado desembolso que suponía tenerlo contratado. Si a ello se une el que en 1715 contaba con la libertad necesaria para regresar a Valencia se entiende que no vuelva a aparecer documentado con posterioridad en tierras castellanas¹⁵⁴. Por lo tanto, su intervención al frente de la dirección de las obras de remodelación de la fachada de la Catedral de Cuenca viene a constituir su último manifiesto artístico de gran envergadura.

2.3.1.2 Finalización del proyecto de Juan Pérez Castiel a manos de Luis de Artiaga (1715-1716)

Una vez tomada la decisión de reducir el proyecto de Pérez Castiel, el Cabildo se vio ante la coyuntura de decidir cómo se remataban las obras y, sobre todo, quien sería el encargado de acometer tal empresa. Ya se dejó anotado en el apartado anterior que, a raíz del desplante llevado a cabo por varios oficiales ante el arquitecto, se había decidido nombrar como aparejador a Luis de Artiaga por haber demostrado importantes conocimientos de arquitectura.

Con este hecho se marcaba un punto de inflexión en el ascenso de la trayectoria profesional del artífice que confirma como la actividad práctica y la experiencia que ella otorgaba resultaba esencial a la hora de encumbrar a un artista a la fama.

Aunque ya se ha mencionado que se atenderá a su figura personal y profesional en la biografía dedicada a este arquitecto en este estudio, es interesante cuanto menos contextualizar su llegada a Cuenca y qué hechos acontecieron antes de que recibiese el honor de ser agraciado con la dirección de las obras de la fachada de la Catedral al tener que prescindir de Juan Pérez Castiel.

Poco se sabe de los años previos a esta fecha de la vida de Luis de Artiaga salvo que era

153 Ya durante aquellas mismas fechas y como se ha anotado anteriormente, llamaba poderosamente la atención a la desmesura con que cabildos y órdenes religiosas administraban sus recursos a la hora de dotar sus edificios de la más contrastable y evidente majestuosidad.

En este sentido sirva como ejemplo la reflexión que realizó el médico y botánico Antoine Laurent Apollinaire Fée en su obra *Souvenirs de la guerre d'Espagne dite de l'Indépendance, 1809-1813*. Concretamente y tras contemplar la catedral de Cuenca manifestaba: “Es una pena encontrar en pequeñas ciudades edificios desproporcionados con las necesidades de la población [...] Obispos y religiosos prodigaban importantes limosnas y entonces vivían en paz consigo mismos [...]”.

Cf. VILLAR GARRIDO, Ángel - VILLAR GARRIDO, Jesús: *Viajeros por la Historia. Extranjeros en Castilla-La Mancha*. Cuenca. Cuenca, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2004, p.257.

154 LÓPEZ AZORÍN, María José: “El testamento de Juan Pérez Castiel y otras noticias biográficas”..., op. cit., p. 77.

natural de la villa trasmerana de Noja y que su traslado a Cuenca pudo deberse a la influencia de su hermano mayor Antonio, documentado desde finales del siglo XVII trabajando tanto en la ciudad como en otras localidades del obispado como cantero y maestro de obras¹⁵⁵. Al igual que otros muchos oriundos de la referida zona de Trasmiera, Luis decidiría en edad temprana dedicar su vida profesional a la disciplina constructiva recibiendo su primera formación en dicho ambiente desde donde se trasladaría a Castilla La Mancha en busca de trabajo.

La primera noticia que sitúa a Luis de Artiaga Assas en Cuenca es la que ya se ha mencionado y que le permitió convertirse en aparejador de los reparos de la fachada de la Catedral. Es muy probable que, con anterioridad a este hecho, se encontrase trabajando en la ciudad formando parte del destacado número de canteros trasmeranos que se encontraban en ella desempeñando su oficio en las diferentes labores constructivas de cantería que precisarían de sus servicios. El hecho de que su hermano fuese conocido en el ámbito constructivo del obispado y del templo catedralicio en relación con el proyecto de remodelación de la fachada¹⁵⁶, viene a justificar la más que probable relación previa que existiría entre Luis, Cuenca y su Catedral.

Por el transcurrir de los acontecimientos y más allá de haberse localizado pruebas que así lo constaten, parece verosímil deducir que el más joven de los Artiaga manifestaría desde el mismo momento en que se le permitió trabajar en la fachada una especial inclinación hacia el arte de la arquitectura y la construcción más allá de su vertiente puramente práctica. La falta de datos sobre sus primeros años de vida da lugar a barajar el hecho de que recibiese cierta formación teórica o de presuponer una habilidad innata que, con el tiempo, se vio ampliada con el estudio. Lo que sí es cierto es que la falta de entendimiento o, porque no, las envidias y reticencias que los oficiales naturales de

155 Desde 1691 se tiene constancia de que Antonio de Artiaga trabajaba como maestro de cantería en Cuenca. Es concretamente en relación con las posturas para conseguir el remate de las obras que se pretendían acometer en la parroquia de La Laguna cuando aparece documentado por primera vez en el obispado. Años más tarde, también quedó vinculado a los trabajos de cantería del templo de Millana. Al igual que para el caso de su hermano, la biografía realizada en esta tesis sobre este artífice, quien llegó a ostentar el cargo de Teniente de Maestro Mayor de Obras, ayudará al lector a entender mejor la trayectoria del maestro.

156 Ya en febrero de 1712, Antonio de Artiaga trabajaba junto a un aparejador de nombre Andrés y otros oficiales llegados de Requena en los trabajos de cantería que se hacían precisos en el frontispicio:

“Andrés y otros dos oficiales que vinieron de Requena martes de Carnestolendas nueve de febrero y empezaron a trabajar los tres. Y Antonio de Arteaga jueves primero de Cuaresma 11 del dicho [...]”.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 27. Fol. 14 r.

Cuenca manifestaron hacia Pérez Castiel supusieron un auténtico espaldarazo a su carrera profesional.

A este mismo desarrollo también influyó la coyuntura económica que se vivió en la Catedral durante 1714. La mencionada falta de recursos provocó que se decidiese reducir el proyecto que había diseñado el arquitecto Juan Pérez Castiel y que, tras rebajar su dotación económica en un primer momento y prescindirse de él poco después, se tuviese que decidir quién podía rematar los trabajos que se habían iniciado de la forma más decente. Nadie mejor que Luis de Artiaga, quien bajo la dirección de Castiel y siguiendo sus planteamientos ya había demostrado su pericia y capacidad, para culminar rápidamente y sin costes superfluos un proyecto que tuvo que ser relegado al olvido.

En un primer momento, el arquitecto trasmerano se limitó a insertar varios elementos decorativos ¹⁵⁷ dejando de lado otras reformas, como el asiento de varias esculturas entre las que se encontraba la virgen del Perdón que ocupaba el parteluz, por ser más costosas. A continuación y durante 1715 los oficiales y peones que trabajaron bajo las órdenes de Artiaga se limitaron a adecentar los tejados de la zona de la fachada, a la par que se recompusieron los del resto del templo, con el fin de evitar goteras; se continuó con la tarea de enlosar el espacio de las gradas y se recompusieron varias piedras que se hallaban descompuestas; se aderezaron también las vidrieras del frontispicio y se decoraron con piedra franca los remates de dos de los arcos de los chapiteles para dejarlos con un mayor adorno y continuar así la práctica que había instaurado Castiel de revocar la estructura preexistente. A raíz de estos trabajos se abonaron varias partidas de materiales cuya cantidad nada tuvo que ver con lo que se había requerido años antes; sirva como ejemplo una de las remesas de ladrillos solicitadas a Luis de Chabarría, maestro tejero de la ciudad, por la que únicamente se le demandaron 712 piezas¹⁵⁸.

Ya como maestro de obras, en lugar de aparecer documentado como oficial o aparejador, Artiaga demostró que era capaz de plasmar su conocimientos gráficamente al recibir un nuevo encargo del Cabildo por el que se le pedía plasmar de forma visual

157 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 18. Fol. 16 r.

158 Toda esta información ha sido extraída de un segundo legajo de cuentas que se conformó para anotar todo aquello que se gastaba una vez que se dejó de contar con Juan Pérez Castiel como director de las obras. En él se registraron los pagos emitidos durante los años de 1715 y 1716 bajo la dirección de Luis de Artiaga.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 23. Expedientes 3. 3, 3. 6 y 3. 8.

que era lo que quedaba por hacer. Acometida tal demanda, por orden del señor doctoral se abonaron al artífice un total de cincuenta reales de vellón¹⁵⁹. No se vuelve a hacer referencia a si algo se realizó en estos momentos en las coronaciones de las torres pero el devenir de los acontecimientos demostrará que nada se materializó y que todo quedó en una mera consulta.

Nada se conocía hasta el momento de lo aquí expuesto ya que José Luis Barrio Moya en su tesis doctoral realizó una primera mención a Luis de Artiaga en relación con la fachada de la Catedral en 1716. Alega el autor como en dicha fecha “[...] los reparos de la fachada de la catedral se encontraban ya casi finalizados puesto que el 15 de enero de aquel año, el canónigo obrero propuso al cabildo *que estandose por concluir la obra de la fachada desta Santa Yglesia y ser preciso para ello fabricar los santos y piramides que se an de poner para su adorno combendria que el Cabildo se sirviese tratar sobre esto*”. Además anotó que la falta de dinero dio lugar a la petición de ciertas cantidades a los prebendados de la Catedral sin que este hecho tuviese el efecto requerido. Por ello, concluye su discurso alegando que no fue hasta 1721 cuando el obispo don Miguel del Olmo decidió contribuir económicamente para adecentar por completo la fachada¹⁶⁰.

No obstante estas informaciones, hay que tener presente gracias a los nuevos documentos localizados que tanto en el referido año de 1716 como con anterioridad a 1721 sí se siguió trabajando en la zona del frontispicio de la Catedral y sus espacios circundantes a pesar de que, en muchas de las ocasiones, se trataba de incursiones de carácter menor o, incluso, de limpiezas.

Bajo la dirección de Luis de Artiaga y en estrecha colaboración con su hermano Antonio, durante los meses comprendidos entre junio y septiembre de 1716 se terminó de cubrir con losas todo el plano de la grada que recorría el perímetro del segundo cuerpo de la fachada¹⁶¹. El propio Castiel había hecho alusión a que dicho espacio se debía componer aplicando una cierta inclinación a cada una de estas piezas para evitar que se estancase el agua y se diese lugar a las tan temidas filtraciones que tanto dañaban el conjunto; es muy probable que se siguiese esta indicación.

159 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 23. Expedientes 3. 8. Fol. 1 v. y 2 r.

160 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op. cit. p. 442-443.

161 Ambos maestros, junto a varios oficiales, recibieron un pago de 6853 reales y 31 maravedíes por sus salarios y retribuciones al realizar dicha tarea.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Fol. 187 v.

Por otra parte y por aquellas mismas fechas, el vecino de Cuenca Julián Lucas -previsiblemente cantero- entregaba al Cabildo 17 varas de piedra de capitel que fueron sentadas en los espacios o espacio para los que se habían labrado un año antes¹⁶². A pesar de no haberse documentado qué lugares fueron estos, no se había hecho ninguna nueva traza ni se tenían marcadas otras directrices que las dadas por Castiel de lo que se deduce que, una vez más, se estaban siguiendo sus pautas.

Con estas últimas actuaciones sobre la fachada, los trabajos se dieron por finalizados sin que con ello se consiguiese, tal y como se expondrá a continuación, dotar al conjunto de la solidez que tanto requería y de la hermosura, decencia y unidad compositiva que le faltaba. La maltrecha fachada de la Catedral tan sólo había conseguido salvar un nuevo escollo de su dilatada existencia.

Sin embargo, estos mismos condicionantes que dieron lugar a que se relegase a un segundo plano el proyecto de un arquitecto de primera fila, supusieron el espaldarazo definitivo para otro que, con el tiempo, llegó a ostentar el título de Maestro Mayor de Obras de la Catedral y Obispado de Cuenca.

162 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 23. Expedientes 3. 8. Fol. 3 v.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 23. Expedientes 3. 9. Folio suelto.

2.4

La tercera década del siglo XVIII

2.4.1

Nueva remodelación de la fachada de la Catedral

El regreso de Luis de Artiaga desde Nuevo Baztán en 1719 y principales actuaciones entre 1720 y 1724

Consolidación del conjunto

Resultando aparentemente solventados los problemas más relevantes y alarmantes de la fachada tras la intervención de Juan Pérez Castiel y Luis de Artiaga respectivamente, la llegada del año 1719 trajo consigo un nuevo episodio en la historia del imafronte con lo que pone de manifiesto todo lo contrario. Por un lado la propia fachada en sí y por otro los dos chapiteles de las torres que la enmarcaban dieron lugar a una nueva serie de obras constructivas suscitadas por los considerables desperfectos que tenían. El Cabildo, como promotor de las mismas, se vio obligado a tomar decisiones importantes y a desembolsar cantidades elevadas de dinero. Esta nueva situación también propició que se tuviese que recurrir a maestros de renombre por lo que, una vez más, este organismo actuó como un auténtico promotor de la arquitectura al tener que hacer frente a nuevas obras. Los datos que a continuación se presentan, en su mayor parte inéditos, ayudan a entender la evolución del proceso constructivo completo de la fachada y sus elementos anexos durante la primera mitad del siglo XVIII.

Fue concretamente a 24 de mayo de 1719 cuando el arcediano de Alarcón comunicaba a los miembros de la mesa capitular -en una sesión donde se discutía si era o no necesario limpiar todas las paredes y naves del templo por estar ennegrecidas- que era preciso volver a reconocer toda la portada porque no se hallaban nada afianzados los muros de las capillas sobre los que asentaban las dos torres de la fachada. Además, apuntaba que varias hornacinas del frontispicio -concretamente las que albergaban las esculturas de la

virgen del Perdón, san Pedro y san Pablo- estaban descompuestas y era preciso recomponerlas ya que se habían tenido que eliminar incluso las figuras. Por último, alegó el clérigo lo imprescindible de aderezar los tejados y las bóvedas de todo el templo y, en especial, de la zona de la fachada debido a que con el paso de los años estaban totalmente quebrantadas e indecentes¹⁶³.

Los canónigos don Ordóñez y don Parada -quienes ya habían actuado como comisarios en todo el proceso de rehabilitación de la fachada acometido bajo las premisas de Juan Pérez Castiel- pidieron al Cabildo que encargase a varios maestros de obras la valoración del estado exacto de las zonas anotadas ya que eran conscientes de que, una vez más, las quiebras provenían de la falta de cimentación del conjunto y del enorme peso de torres y chapiteles. Así mismo, todo el acceso se hallaba apuntalado y enmascarado por andamios lo que confería gran fealdad al templo más relevante y representativo de la ciudad¹⁶⁴. Gracias a estas informaciones se pone de manifiesto que, muy a pesar de todas y cada una de las intervenciones que en la fachada se habían efectuado desde finales del siglo XVII, poco se consiguió remediar al respecto del nefasto estado que presentaba.

Aunque se valoraron todas estas indicaciones, los miembros del Cabildo no pudieron pasar por alto otra cuestión muy a tener en cuenta: apenas si contaban con dinero para sufragar esta empresa. Los recursos para dar lugar a nuevos trabajos en la fachada eran mínimos y se pensó en recurrir a promotores y mecenas privados para conseguir buena parte de los fondos necesarios. A modo de ejemplo y entre otras opciones se optó por enviar una misiva al Colegio Mayor de san Bartolomé de Salamanca, que ostentaba el patronazgo de la capilla de san Gregorio anexa a la portada, para que concurriese al gasto de su aderezo.

Paralelamente a todo esto se trató sobre la manera de localizar a un arquitecto inteligente para que, de una vez por todas, diese con la solución para erradicar todo aquello que impedía la consecución de una fachada firme y de gran representatividad¹⁶⁵. La primera contestación que llegó a Cuenca en respuesta a estas dos peticiones fue la del Colegio de san Bartolomé desde donde se comunicaba lo corto de los medios que

163 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1719. Libro 191. Fols. 53 r. y 53 v.

164 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1719. Libro 191. Fols. 55 v. y 56 r.

165 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1719. Libro 191. Fol. 56 r.

poseían y la indisposición que tenían de gastar nada en obras ajenas a su propio edificio¹⁶⁶. Si bien esta referencia es importante por sí misma, queda mucho más completa al haberse localizado la carta exacta que desde Salamanca se remitió al Cabildo haciendo referencia a esta coyuntura:

“Con el aviso que vs. se serbio darnos, en carta del año proximo pasado, de la ruyna que amenaza la capilla que esta comunidad tiene en esa santa yglesia, resolbimos pasase nuestro Capellan Dn. Pedro Frz. Calahorrano a dar una vista a las rentas de su obispado, y junta mente a cuydar del reparo y reedificazion de dha capilla. Y haviendose ynformado, que esta quiebra prozedde de la fabrica, que vs. hizo los años pasados en uno de los lienzos de esa santa yglesia nos lo abisa. Y con este motibo pasamos a suplicar a vs. Se sirva dar a que el coste q corresponde a garbo de esa comunidad tan grave y de tanta estimazion para nosotros haziendose cargo de que no es razon, ni justo, que este reparo se haga solo a costa nuestra quando es zierto y a vs. le consta el orixen y principio de esa ruyna. Y no teniendo nosotros otro merito que alegar para nro intento con vs. que el recurro a su galanteria, esperamos de ella tenga lugar nuestra suplica y nosotros muchas oraciones en que no acreditemos reconocidos y afectos a vs. a quien gua^d Dios m[uchos] años] como deseamos de este colxio de san Bartholome de Salam^{ca}. 29 de abril de 1716.

L^{do}. Dⁿ. Joseph Fran^{co}. Nuñez. [Rubricado]

L^{do}. Dⁿ. Diego de los Rios. [Rubricado]

L^{do}. Dⁿ. Juan Anti^o de Oruña. [Rubricado]”¹⁶⁷.

Mientras todo ello tenía lugar y ante lo alarmante de la situación se decidió llamar al maestro que, años antes, había demostrado conocer y ser capaz de dirigir todo lo que acontecía en torno a la fachada: Luis de Artiaga. Aparentemente, puede resultar llamativo al lector el que se recurriese a él tres años después de que hubiese trabajado en dicho elemento sin haber solucionado nada. Se hace preciso recordar que más allá de las propias tentativas de los maestros por dar con los remedios más eficaces, más allá de su mayor o menor reconocimiento o experiencia, y por encima incluso de las mejoras que se podían conferir al conjunto, el devenir de la estructura y la falta de un proyecto global quedaron delimitados en todo momento por la falta de liquidez y medios económicos del Cabildo. Tal vez si las arcas de la Catedral hubiesen contado con un mayor efectivo, los diferentes arquitectos que intentaron reparar la fachada hubiesen conseguido su propósito dando lugar a un proyecto definitivo.

Desde Nuevo Baztán donde se hallaba trabajando¹⁶⁸, Artiaga llegaba a Cuenca el 28 de junio de 1719 y rápidamente se ponía al mando de las obras que se precisaban en las

166 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1719. Libro 191. Fol. 62 v.

167 A. C. C. Cartas. 274 / 4 (18).

168 A fin de no romper el hilo conductor de este discurso, las referencias tanto a los primeros años de vida del artífice como a su trabajo en Nuevo Baztán se encuentran en la biografía que se ha realizado de su figura en el capítulo de esta tesis doctoral dedicado a este fin.

capillas anexas al pórtico, las torres y otros elementos diversos. Su ocupación se prolongó hasta el 25 de noviembre y por todo ello recibió un pago de 2295 reales de vellón. Que mejor que las propias palabras del arquitecto para confirmar todos estos datos hasta ahora desconocidos:

“Digo yo Luis de Artiaga maestro mayor de obras de este obispado que he recibido de Nicolás de Riaza vecino de esta ciudad dos mil doscientos y noventa y cinco reales de vellón los mismos que han importado mis salarios asignados por los señores comisarios de la obra a razón de quince reales por día contado desde el día veinte y seis de junio en que salí de Nuevo Bazán para esta ciudad donde llegué el día veinte y ocho hasta el día veinte y cinco de noviembre ambos inclusive. Y para que conste lo firmo en Cuenca y noviembre 28 de 1719.

Luis de Artiaga Assas [Rubricado]”¹⁶⁹.

A pesar de calificarse a sí mismo en este recibo como Maestro Mayor de Obras del Obispado no hay ningún dato que confirme que se le hubiese expedido dicho nombramiento en tan temprana fecha. Bien es cierto que desde 1717 el cargo se encontraba vacante tras el fallecimiento de Domingo Ruiz por lo que, enterado de ello y tal vez sabedor de la posibilidad de ser agradecido en un futuro con él, encontraría el aliciente perfecto para emprender el viaje que le conduciría de nuevo a Cuenca.

Volviendo al momento en que se instaló en la ciudad hay que anotar que rápidamente se vio obligado a atender el estado de la fachada. A 2 de julio componía una declaración que fue leída ante los miembros del Cabildo dos días más tarde. Calificándose en este caso como maestro de arquitectura, Artiaga declaraba haber reconocido la portada, las bóvedas anexas y las dos torres adquiriendo conciencia de la gran cantidad de quiebras que todos estos elementos presentaban. La primera conclusión expuesta a raíz de esto fue que era enorme el daño que causaban a todo el conjunto las torres ya que sus principales elementos de sustento eran los muros de las dos capillas contiguas a la fachada y no tenían capacidad alguna de resistencia. Por ello, se debían fortificar dichas paredes, otorgándoles un mayor grosor, a fin hacer recaer sobre macizo los empujes de los cuerpos superiores. Las portadas de las referidas capillas, al encontrarse horadadas para permitir la circulación de los fieles, tampoco ofrecían ningún tipo de recalzo por lo que había que fortificarlas modificando la forma de sus arcos; debían sustituirse por otros de tipo “de cuadrado” que, sin duda, serían mucho más robustos. El arquitecto también hizo hincapié en que tanto el arranque de los arcos de las capillas como las crucerías de las bóvedas que las cubrían tenían que recaer a plomo para conseguir así reducir los empujes. Era imprescindible además, que todas aquellas piedras que se

169 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27, Expediente 1. 26. Fol. 8 r.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 2. Fol. 4 r.

observasen quebrantadas o destrozadas se sustituyesen por otras en buen estado; esto mismo se debía ejecutar en las bóvedas y lunetos que cubrían las naves menores.

Continuaba su declaración el maestro exponiendo que se tenían que colocar unos machones orientados a las naves menores sobre los que hacer recaer cuatro arcos que ayudarían a expandir el peso de las torres. Para dar más firmeza a este primer cuerpo indicó que también se hiciesen unas pilastras más robustas para hacer descansar en ellas las dos primeras bóvedas las cuales, sin falta, debían demolerse -por hallarse quiebras importantes en ellas- y volverse a edificar empleando la misma piedra a no ser que faltase alguna pieza. Si se daba este caso se debía utilizar en exclusiva material de la cantera de Arcos.

Solventados estos desperfectos había que atender a aquellos que se hacían patentes en la zona de arranque de las torres. A la altura de los corredores y la galería del segundo cuerpo -tanto por la parte externa como por la interna de la fachada- nuevos daños salpicaban el conjunto e incidían de forma negativa en toda la construcción. Si a esto se añade la indicación que manifestó el arquitecto de que buena parte del peso de las torres iba a parar a un arco “de vuelta muy abatida” no es de extrañar que la dispersión de los empujes se trasladase a la zona exterior del conjunto con lo que ello conllevaba.

Sin componer una memoria exacta y detallada del coste que tendría actuar en las capillas y en la parte intermedia de la fachada, el precio que Artiaga estableció para estos nuevos trabajos ascendía a un total aproximado de treinta y cuatro mil reales¹⁷⁰. Esta cantidad no debió resultar indiferente al Cabildo ya que no contaba con ella por lo que se decidió recurrir sin dilación al obispo de la ciudad para que “colaborase” para conseguir solvencia¹⁷¹. Gracias a las donaciones privadas y a las “peticiones” que, con cierto grado de obligación, se hicieron a conventos y parroquias se consiguió la cantidad precisada¹⁷².

170 Todos estos datos y las disposiciones que se consideraron oportunas con anterioridad a la ejecución de la misma quedaron registradas en:

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1719. Libro 191. Fols. 66 r., 66 v. y 67 r.

No obstante, para entender más correctamente el sentido de las palabras del arquitecto y el alcance completo de sus palabras, a la hora de presentar sus apreciaciones se ha tenido muy en cuenta la declaración concreta que redactó y que se encuentra transcrita en el apéndice documental. DOCUMENTO 10.

171 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1719. Libro 191. Fols. 68 v.

172 Tómense a modo de ejemplo los 6600 reales de vellón que aportó, a título personal, el señor Doctoral o los 200 que le tocó pagar a doña Juliana Villaviciosa, religiosa del convento de monjas angélicas.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1719. Libro 191. Fols. 69 r.

Llama la atención e incluso resulta extraño como, una vez más y a pesar de haberse obrado en los mismos espacios pocos años antes, se planteaba una intervención aparentemente repetitiva. Recordar que la falta de dinero había detenido los trabajos en 1716, que mucho había quedado por hacer y que el paso del tiempo había traído consigo una mayor ruina del conjunto; a esto se añadía la necesidad de componer las capillas y cuerpos anexos a la portada y barajar que hacer con las dos torres y sus respectivos chapiteles.

La afirmación de que mucho restaba por ejecutar de lo recomendado por Juan Pérez Castiel la corrobora una de las primeras actuaciones que se llevó a cabo bajo la dirección de Luis de Artiaga: fueron recolocadas en sus pedestales del graderío las efigies de san Pedro y san Pablo y, en la hornacina del parteluz de la puerta central, se planteó volver a ubicar la escultura de la Virgen del Perdón. Estos trabajos ya indicados por el arquitecto turolense tuvieron que esperar muchos años para verse finalmente materializados aunque ni aún así se compuso el conjunto como él había ideado; la referida imagen de la virgen no estaba en buen estado y se tanteó la opción de colocar en el mencionado parteluz otra escultura que se encontraba en uno de los pilares de la Capilla de los Caballeros la cual, anteriormente, ya había formado parte de la fachada ocupando el lugar que en aquellos momentos albergaba un san Fernando¹⁷³. Resulta llamativo el que no se tuviese intención de sustituir las imágenes más antiguas o dañadas por otras nuevas al haberse revocado varias partes de las gradas y el primer cuerpo de la fachada de la Catedral. La documentación consultada no da respuesta a esta manera de actuar por lo que, tal vez, debió tratarse nuevamente de un modo efectivo con el que ahorrar un dinero ya de por sí escaso¹⁷⁴.

Esta más que evidente necesidad de economizar no fue un hecho aislado y se dio de forma generalizada. Otro ejemplo relacionado con esta misma política de recortes se

173 Las palabras exactas que empleó el secretario del Cabildo para dejar anotado el estado de conservación de la virgen del Perdón fueron que se hallaba “[...] sin el primor que requiere sitio tan principal [...]”. Que la intención de los miembros de la mesa capitular era devolver a la fachada de la Catedral el esplendor y la magnificencia que había ido perdiendo era todo un hecho.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1719. Libro 191. Fols. 76 r. y 76 v.

174 Sirva para intentar corroborar esta idea, la presentación en esta nota al pie del coste que alcanzaron los reparos en las zonas donde ubicar a la virgen y a los santos Pedro y Pablo. Un total de 3846 reales de vellón se abonaron al maestro Pedro García por su trabajo; constituyen una cifra nada desdeñable que no daría lugar a que el Cabildo se plantease la opción de componer esculturas nuevas cuyo coste, sin duda, sería mucho mayor.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 24. Expediente 8. 9.

localiza en la decisión que se tomó de conservar las piedras destinadas a las obras en otro lugar que no fuese la Plaza Mayor. Llegó a oídos del Cabildo que durante los primeros días de agosto de 1719 se estaban repitiendo continuamente robos de este material por lo que los comisarios de obras determinaron que era un hecho que no se podía consentir por su enorme coste. Se decidió que toda pieza pétrea se guardase en el interior de la Catedral, concretamente en la nave de los Reyes por estar más cerca de las dos capillas que se tenían que recomponer¹⁷⁵.

En tales menesteres se encontraban los miembros de la mesa capitular y los comisarios de las obras cuando se les comunicó que era imprescindible no sólo remodelar la capilla de san Gregorio sino también ampliarla para que quedase más proporcionada con respecto a sus espacios colindantes. Sin embargo, la llegada del invierno supuso un nuevo parón en las obras -que vino muy bien para seguir recaudando dinero- y no se registra nada nuevo en la documentación hasta el mes de enero de 1720 cuando se anotó en el Libro de Actas Capitulares que los miembros del Cabildo esperaban a Luis de Artiaga -de quien se desconoce dónde y en qué menesteres ocupó dicho periodo de tiempo- para que iniciase de nuevo los trabajos. En la misma sesión donde se trató este tema se expuso de manera detallada cuales eran las actuaciones más precisas a fin de darles prioridad absoluta.

Anotaba el secretario que, al igual que ya se había hecho con la otra torre, se debía reparar la capilla de san Miguel para que la estructura que sustentaba recayese sobre macizo; se tenían que componer las bóvedas de las 3 naves por estar amenazando ruina ya que, si no se hacía, habría resultado inútil lo que se había gastado antes -muy probablemente en 1704 bajo la dirección de fray Francisco de san José- a pesar de haberse obrado bien. Se aprecia en estas referencias el arrepentimiento de los propios canónigos de la Catedral por no haber dado lugar a tales reparos cuando debían haber sido acometidos:

“[...] por no haverse ejecutado con tiempo la obra que ahora se hace, se ha reconocido haverse desnivelado la primera por causa de los empujos [...]”¹⁷⁶.

Sobre qué actuaciones concretas se realizaron a lo largo de 1720, los documentos consultados no son nada explícitos y sólo se puede deducir de su lectura que poco

175 Fue tal la conciencia que se tuvo por evitar la desaparición de cualquier herramienta o material que se hubiese abonado que se llegó a plantear incluso que estos se trasladasen al interior del claustro por suponerse sería un espacio más oportuno y resguardado. Como dicho traslado implicaba cierto coste se rechazó rápidamente esta posibilidad.

176 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1720. Libro 192. Fol. 9 r.

incidieron en la parte externa del conjunto. Por el contrario, sí son más numerosas las referencias a las diferentes formas que tuvo el Cabildo para asegurar económicamente el proseguimiento de las obras¹⁷⁷. Éstas transcurrieron de manera continuada bajo la dirección de Luis de Artiaga quien, en todo momento, infirió sus criterios a lo que se realizaba. Se trabajó desde el 26 de marzo hasta la tardía fecha del 24 de diciembre y el sueldo que se le hizo efectivo fue de 3735 reales de vellón a razón de 15 reales por día incluidos los festivos¹⁷⁸.

La falta de información de que fue lo que se efectuó en dicho año hace que las primeras referencias documentales que se localizan al año siguiente sean cuanto menos simbólicas. A 11 de febrero y 3 de marzo de 1721 respectivamente, se volvía a indicar que las bóvedas y arcos anexos a la fachada amenazaban ruina al igual que las dos torres¹⁷⁹. Esto demuestra que nada se había emprendido en dichos elementos lo que hace pensar que se hubiese estado actuando en el refuerzo y consolidación de la mencionada capilla de san Miguel.

Sin embargo, un hecho relevante dio lugar a un giro importante en el transcurso de las obras. Junto con el nombramiento de Luis de Artiaga como Maestro Mayor de Obras del Obispado -ya presentado por José Luis Barrio Moya en su tesis doctoral- hubo otro acontecimiento que marcó un interesante punto de inflexión en la materialización concreta del proyecto que éste tenía diseñado. Además de convertirse en el máximo representante de los maestros de obras que trabajaban para el Cabildo, Artiaga vio como se hacía efectivo el pago de una limosna de 60.063 reales -donada tiempo atrás y antes de su fallecimiento por el que fuese Arcediano de Cuenca don José Francisco Heredia- a favor de la fábrica; su proyecto fue el absoluto beneficiado y se dio inicio al desmontaje y apuntalamiento de las dos primeras bóvedas de la nave de los Reyes¹⁸⁰.

Mientras se hacía esto se dilucidó que nada se conseguiría reparar si no se tenían en cuenta los enormes y continuos problemas que generaban los dos chapiteles de las

177 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1720. Libro 192. Fol. 9 r., 22 v. y 29 r.

178 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 2. Fol. 11 r.
No era económico para el Cabildo mantener a un maestro de obras foráneo a la cabeza de estas obras. Conociendo el estado de sus arcas se hace plausible que, más allá de sus propias posibilidades, primaba más el renombre y la valía de Artiaga que las cantidades que se pudiesen ahorrar encomendando los trabajos a otro arquitecto.

179 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1721. Libro 193. Fol. 13 v. y 22 r.

180 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1721. Libro 193. Fols. 34 v., 35 r., 43 r. y 43 v.

torres de la fachada en los espacios que se estaban adecentando. Resultaba absurdo gastar sumas tal elevadas en arreglos puntuales que, muy probablemente, de nada servirían por lo que los canónigos de la Catedral pidieron al tesorero de la fábrica, Nicolás de Riaza, que calculase todo lo que se había invertido en 1721 para determinar los pasos a seguir.

Al resultar la cuenta favorable a sus intereses se decidió incentivar de manera rotunda la remodelación de los citados chapiteles. Habiéndose barajado todo esto en ausencia de Luis de Artiaga, su llegada a la ciudad en 1722 y las opiniones que versó al respecto retrasaron estas pretensiones y dieron lugar a que se actuase donde más falta hacía: en el conjunto de la fachada.

José Luis Barrio Moya aludió a que en estas fechas el Maestro Mayor -además de atender a otras obras de carácter menor como supervisar si se debía blanquear o no la nave del coro o si era preciso abrir varios vanos que estaban tabicados en la nave del Sagrario para aportar luz a dicho espacio- manifestó haber encontrado el frontispicio desplomado por el mal asiento de las piedras que se habían empleado para remodelarla apenas unos años antes; se comprometía a volver a ponerla a nivel gastando 55000 reales. Para apoyar sus palabras, el maestro compuso dos plantas que fueron supervisadas por el Cabildo y que sirvieron para hacerles entender que era conveniente posponer su determinación de reformar los chapiteles en favor de actuar, de nuevo, sobre el imafronte. Para contar con más puntos de vista se pidió opinión a fray Fernando de Santa Teresa y Fernando Fernández –interesante artífice a quien se dará mención especial en otro apartado de esta tesis por haber alcanzado el título de Teniente de Maestro Mayor de Obras-y se dio lugar al inicio, bajo la dirección de Artiaga, del desmontaje de lo que se había llevado a cabo siguiendo las directrices de Juan Pérez Castiel apenas 10 años antes; la ejecución de esta tarea se dio por finalizada a 9 de junio de 1723¹⁸¹.

Parte de las declaraciones y diseños compuestos a fin de emprender esta nueva reforma de la fachada quedaron recogidos en un libro de autos inédito hasta la fecha cuyo título no deja lugar a duda sobre aquello que se pretendía hacer: *Nueva obra en la fachada*

181 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op. cit. pp. 444-449.

Anotar que los mismos datos que expone el autor tomando como fuente los libros de actas capitulares de las fechas referidas se anotaron en otro legajo compuesto ex profeso para dicho fin.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 2. Fols. 22 r., 22 v., 23 r., 23 v. y 24 r.

*desmontando todo lo ejecutado por Juan Pérez que la aderezó. Declaraciones de maestros tocantes a la necesidad de desmontarse y nuevamente ponerse a nivel la primera obra ejecutada por Juan Pérez maestro valenciano en la fachada de esta santa iglesia*¹⁸². Si bien no se hallan en él ni el texto ni las dos trazas elaboradas por Luis de Artiaga¹⁸³ -cuyo contenido se conoce a tenor de los libros de actas capitulares consultados y presentados por Barrio Moya- dicho legajo es interesante porque da a conocer cómo fue valorada la fachada y como se tantearon los reparos que necesitaba por los dos maestros antes mencionados: fray Fernando de Santa Teresa y Fernando Fernández; ambos proyectos fueron leídos por el secretario del Cabildo en la sesión del 18 de enero de 1723 pero se compusieron a lo largo del mes de noviembre del año anterior.

Fue el hermano carmelita fray Fernando de Santa Teresa el primero que reconoció la fachada y, en especial, aquellos elementos en los que había incidido la reforma dirigida por Juan Pérez Castiel y que estaban arruinados. La primera anotación que realizó el clérigo en su escrito¹⁸⁴ parece aparente pero no por ello deja de ser llamativa ya que aludió a la considerable antigüedad del conjunto y a que, en origen, su cimentación - endeble y poco robusta- no había sido prevista para cargar pesos de la magnitud de las torres y chapiteles que sustentaba. Estos mismos empujes recaían sobre bóvedas de punto subido que, al contrario de las de arista que los dispersaban hacia sus ángulos, no podían soportarlos bien y los hacían recaer e incidir en la parte más cercana: la fachada. Debido a su precario basamento, ésta se encontraba totalmente vencida. No cabe duda de que la práctica empírica que el maestro debía poseer al respecto del comportamiento de arcos y bóvedas no debía ser poca. Tampoco se puede negar, no conociéndose nada al respecto de la educación que pudo tener, que dada su condición de clérigo y la posibilidad que estos tenían de acceder a documentos y textos teóricos ampliara su formación mediante la lectura de tratados u otras obras donde se contenían, reunían y compilaban aquellos conocimientos que precisaba un arquitecto más allá del propio

182 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 4.

183 Merece la pena hacer una puntualización al respecto de porque dichos documentos no se encuentran formando parte del citado documento. Fue el propio maestro quien decidió llevarse tantos los textos como los dibujos que había confeccionado -no anotándose los motivos concretos- por lo que, en sustitución, se redactó un resumen de lo que contenían.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 4. Fol. 1 r.

184 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 4. Fols. 5 r. y 5 v.

Por el interés de este texto se ha transcrito al completo en el apéndice documental de este capítulo. DOCUMENTO 11.

ejercicio práctico de su profesión. Es más, el maestro continuó su declaración alegando que conocía principios matemáticos que le permitían argumentar en firme, con anotaciones científicamente contrastadas y eludiendo las deducciones especulativas, sus indicaciones:

“Ahora voy discurrendo sobre lo que ejecutó Juan Pérez y para el conocimiento de sus causas será preciso valirme de alguno y otro principio matemático [...]”.

Concretamente, fray Fernando de Santa Teresa hizo especial mención a que los diferentes elementos de la portada y las bóvedas de las tres naves anexas a ella no guardaban proporción con los movimientos y empujes que soportaban. Además, las cubriciones de los tres primeros cuerpos del templo se encontraban completamente inclinadas hacia la portada no encontrando resistencia alguna que impidiese tal incidencia.

También alarmó al maestro el que el frontispicio de la Catedral se hubiese compuesto tomando como base un terreno desigual y generando un plano inclinado hacia la zona de la fuente. Tildó de ser poco considerados a los maestros que plantearon tal esquema por no haber evitado esta situación alegando que no había nada más grave que diseñar un edificio fuera de nivel¹⁸⁵. A modo de resumen de sus propias palabras, declaraba fray Fernando lo siguiente:

“[...] Y con ciertos principios y razones voy a discurrir en la portada que es el punto de la dificultad: y lo que me parece es decir que sus fundamentos están falsos y está su mayor daño en la parte de la fuente y es la causa de la mayor oblicuidad del terreno y la menor resistencia en aquel ángulo.”

Pasó el artífice a señalar a continuación la gravedad que causaban los adornos que se habían superpuesto en la fachada con el fin de embellecerla bajo la dirección de Juan Pérez Castiel. Alegaba que hasta el más ignorante debía ser conocedor de que ese tipo de añadiduras que simplemente se superponían a una obra preexistente sin quedar trabadas a ella no conseguían sino dañarla.

A esto último el clérigo añadió que el primer cuerpo no asentaba sobre macizo y que desde la zona de las impostas se localizaba la mayor quiebra del conjunto por haberse empleado en su composición varios tipos de materiales que, al comportarse de forma diferente según su condición, no hacían más que quebrar la obra:

185 Han sido continuas las reflexiones que ha generado la peculiar orografía de Cuenca y, en concreto, aquellas que atienden a tal condicionante en el modo de construir viviendas, murallas, iglesias y, cómo no, la Catedral. Fue su fachada uno de los elementos donde esta coyuntura resultó, desde antiguo, más llamativa y determinante.

Sobre las características geográficas de la ciudad en relación a la construcción vid. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: “Arquitectura, clima y topografía: el carmelita fray Alberto en Cuenca”. En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Núm. LXXXIV, Zaragoza, Obra social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2001, pp. 81-93.

“El daño de la obra está desde las impostas abajo porque en ellas se ayan tres separaciones o mistos de materiales y cada uno guarda sus distintas operaciones y así causan distintos efectos [...]”.

Piedra, ladrillo y mampostería o ripio actuaban de forma independiente dando lugar a elementos inestables y poco consolidados. Las primeras, al encontrarse unas contra otras sin lechos que contuviesen sus fuerzas se quebrantaban entre sí. El ladrillo, colocado en zonas más internas, generaba grandes empujes que incidían en todo aquello con lo que colindaba. La mampostería, la presuponía el clérigo totalmente quebrantada ya que, de no ser así, se tendría un cuerpo firme y consolidado.

Fray Fernando de Santa Teresa concluía su declaración corroborando que los mayores daños venían provocados por la inclinación que se apreciaba hacia la zona de la fuente y que todo lo que había remodelado Luis de Artiaga debía haberse acometido con anterioridad. Mucho más rotundo y alarmista resultó al afirmar que la obra no se mantendría en pie durante mucho tiempo.

Apenas varios días más tarde era el Teniente de Maestro Mayor de Obras Fernando Fernández quien rubricaba otra declaración donde expuso su punto de vista al respecto de la problemática fachada¹⁸⁶. A 26 de noviembre de 1722 y por encargo de don Gabriel Ordóñez, el maestro reconocía la estructura realizando una serie de comprobaciones y tanteos que le permitieron dilucidar su estado. Este ejercicio consistió en colocar plomadas -calificadas en la documentación como *plomazones*- tanto en las torres, las jambas y otras partes del primer cuerpo de la portada. Gracias a ellas determinó que una de las referidas torres -la localizada sobre la fuente- se hallaba desplomada en su parte inferior, a partir del ochavo hasta el corredor, cinco dedos; su gemela se desplomaba así mismo cuatro y en ambas, a medida que se ascendía en altura, aumentaba tal desperfecto. El cuerpo inferior también se desplomaba otros cinco dedos por lo que se hacía imprescindible buscar un remedio urgente que lo solventase.

Al igual que sus compañeros de profesión, Fernando Fernández también determinó que, en buena medida, la ruina de la fachada se localizaba en su falta de cimentación a pesar de no haberlos podido reconocer por miedo a abrirlos y arruinar con ello todo el conjunto.

La falta de yeso a la hora de haber asentado nuevas piedras afectaba también muy negativamente ya que daba lugar a que las piedras se rozasen unas con otras, se

186 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 4. Fols. 6 r., 6 v. y 7 r.
Por la misma razón que la declaración anterior, ésta ha sido transcrita en el apéndice documental de este capítulo. DOCUMENTO 12.

fragmentasen y no hubiesen quedado ligadas con la obra antigua. Esto era especialmente visible en los derrames de las puertas los cuales contaban con muy poco grosor para poder detener el enorme peso y los empujes de la parte superior de la fachada.

Alegando que o se reparaba o en apenas dos o tres años se podía arruinar por completo, Fernández expuso las que consideraba mejores soluciones para remediar los errores que tenía declarados. Se debían romper en parte los capialzados del primer cuerpo a fin de buscar los cimientos del segundo para reforzarlos. En las gradas de acceso al templo se colocarían unas vigas que permitirían componer un andamiaje para así apeaar toda la obra que se había añadido; lo acometido previamente en la parte interna del conjunto y en varios lienzos de las torres permitía que esta actuación no fuese peligrosa y pudiese realizarse. Concretamente se recomendaba construir unas jambas cuadradas y a nivel sobre las que recibir los macizos del segundo cuerpo. Todo lo demás se compondría de buena piedra labrada -sobre todo en el caso de las piezas que quedasen a la vista- que se unirían con cal y arena cernida de las mejores calidades que se encontrasen. Por último, matizaba el maestro que en todo momento se debían crear los más robustos cimientos.

A modo de resumen o síntesis de lo expuesto tanto por Artiaga como por estos dos maestros no cabe duda del mal estado que tenía la fachada de la Catedral de Cuenca en la segunda década del siglo XVIII muy a pesar de lo mucho que se había obrado y gastado en ella. La falta o ausencia de una cimentación que fuese capaz de soportar todo aquello que se disponía sobre ella parece ser la causa u origen de sus numerosos problemas ya que no habían sido concebidos en previsión de todo aquello que con el tiempo se fue añadiendo. No se hace por tanto extraño que las conclusiones a las que una y otra vez llegaban los distintos arquitectos y maestros de obras que intentaban buscar una solución fuesen parecidas.

Dadas las similitudes entre estos dos proyectos y teniendo en cuenta lo enunciado previamente por Artiaga, el Cabildo decidió dar comisión bajo la dirección absoluta de este último -como Maestro Mayor de Obras de la Catedral que era- para que se hiciese todo lo que se tenía declarado.

Es en este momento cuando Luis Barrio Moya vuelve a hacer referencia en su tesis doctoral a que se estaba obrando en el entorno de la portada de la Catedral después de un “supuesto” parón. Anota el autor como a 9 de junio de 1723 se había dado principio a la eliminación de buena parte de los añadidos que se habían colocado sobre la fachada y a la búsqueda de tierra o roca firmes sobre las que hacer recaer buena parte del peso

de la estructura. Tan acuciante debía ser la necesidad de estas medidas que, por parte del Cabildo, se instó a Luis de Artiaga a que no abandonase la ciudad durante el invierno para poder continuar con lo que se estaba ejecutando. Si bien buena parte de este tiempo, dada la climatología adversa de los inviernos conquenses, se ocupó enlosando la iglesia con materiales sobrantes, a finales de agosto de 1724 declaraba estar a punto de concluir las obras. No obstante, se señalaba un importante dato que vendrá a determinar el siguiente apartado de esta tesis y el siguiente episodio vivido por la fachada de la Catedral de Cuenca y sus espacios circundantes: todavía quedaban por erigir los dos chapiteles con que se pretendían rematar las torres que flanqueaban el frontispicio¹⁸⁷.

A pesar de que a partir de este momento se puede hablar de un cambio claro de orientación de los intereses del Cabildo para con su fachada, no se debe cerrar este apartado sin anotar que no se dejó de intervenir en la zona de acceso al templo ya que se reformaron -aunque no con el grado que se pretendía- las gradas y sus espacios anexos. Para ello se siguió un proyecto elaborado también por Luis de Artiaga quien demuestra con esto que actuó como un arquitecto capaz de asumir no sólo el riesgo de hacer frente a la reconversión de la fachada catedralicia sino también al diseño de un proyecto de carácter global que abordaba su entorno.

Fue concretamente a 16 de mayo de 1725 cuando los miembros del Cabildo discurrieron sobre que Artiaga tenía realizado un diseño para reconstruir las gradas pero que para ello era necesario tomar vara y media de terreno de la plaza con el fin de hermostrar dicho espacio. Así mismo, uno de los canónigos -de apellido Parada- expresaba que si bien se había tanteado en numerosas ocasiones la posibilidad de cerrar dicho graderío, no estaba de acuerdo el maestro. Escuchado todo esto se tomó una decisión tajante: “[...] habiendose conferido y votado se acordó se ejecute la obra de hacer las nuevas gradas como tiene ideado el Maestro Mayor Luis Artiaga [...]”¹⁸⁸.

Sin embargo, un inoportuno contratiempo dio al traste con la intención del arquitecto de adelantar las gradas que permitían salvar el desnivel de la plaza con respecto al pórtico de entrada del templo. El 18 se toparon los artífices que trabajaban en dicha obra con

187 Al respecto de esta nueva actuación, y tal y como también señala el autor, no se vuelve a hacer mención hasta transcurrido aproximadamente un año.

BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op. cit. pp. 450-451.

188 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fol. 71 v.

varios conductos de agua que trascurrían por la plaza. Enterado de ello, el Cabildo no tuvo más remedio que dar cuenta al ayuntamiento. Desde dicho organismo se les comunicó que no se consideraba muy conveniente dicha actuación “[...] por estar la plaza hueca y otros daños [...]”. Todo ello motivó que se consultase con Artiaga si era imprescindible actuar tal y como lo tenía definido¹⁸⁹.

Las numerosas obras que emprendió la fábrica de la Catedral a lo largo del referido año de 1725 fuera del propio entorno de la fachada pospusieron que se tomase una decisión concreta sobre la intención del por aquel entonces Maestro Mayor de adelantar el graderío. Nada nuevo se registró en la documentación sobre este tema hasta la década de 1730 cuando, como se expondrá seguidamente, se consideró inevitable adecentar este espacio. Un edificio de la magnitud de una catedral no podía permitirse contar con una zona de acceso arruinada y poco vistosa.

2.4.2

La frustrada erección de dos chapiteles en las torres de la fachada (1725-1727)

2.4.2.1 Los proyectos de Luis de Artiaga y Jaime Bort (1725 y 1726). Su valoración en Madrid por el arquitecto don Gabriel Valenciano.

Aparentemente consolidada la fachada y en especial su pórtico con las intervenciones llevadas a cabo en los primeros años de la segunda década del siglo XVIII, en 1725 se abre un nuevo capítulo en el devenir de esta estructura que no deja de ser, cuanto menos, llamativo y peculiar. Los miembros del Cabildo decidieron emprender un proyecto cuya realización se estaba dilatando considerablemente en el tiempo: rematar con chapiteles las dos torres que enmarcaban el imafronte a fin de embellecer el conjunto y dotarlo de la prestancia y magnificencia que se suponía debía tener.

A simple vista y siendo consecuentes con lo que se ha expuesto hasta el momento, no deja de resultar curiosa esta decisión. Una de las principales problemáticas que había manifestado durante los años anteriores la fachada radicaba en el enorme peso de estos hastiales lo que, unido a la falta de unos cimientos fuertes, propiciaba que los empujes no se distribuyesen correctamente y el conjunto se fuese disgregando y venciendo poco a poco.

Si esta puntualización ya es sorprendente, la siguiente opción barajada por los

189 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fol. 103 r.

miembros de la mesa capitular ante la realización de estos chapiteles no lo es menos. Desde un primer momento, y dando lugar a no pocos quebraderos de cabeza, se dudó en edificarlos empleando madera como era costumbre o, por el contrario y a imagen y semejanza de la torre de campanas, usando piedra.

Las razones que explicarían esta decisión no debieron ser pocas y, aunque se trata de hipótesis y conjeturas, hay que tenerlas presentes. Por un lado, es muy probable que con los reparos abordados pocos años antes se hubiese conseguido frenar la ruina del frontispicio y se contase con un basamento firme y robusto para soportar su hechura. Por otro, no cabe duda de que se pensaría generar unas estructuras de menor envergadura que en el caso de la torre de campanas por lo que su peso sería considerablemente menor. Por último y tal y como se expondrá a continuación, se había vuelto a producir uno de los tan continuos y voraces incendios que afectaban a estas piezas y cuyos resultados eran nefastos; evitar de una vez por todas el que de nuevo volviese a acontecer tal catástrofe tuvo que ser una de las razones de mayor peso para inclinar al Cabildo a tomar esta decisión tan aparentemente contradictoria.

De lo que no cabe duda es de que se antepuso la belleza y representatividad que tendría la fachada después de construirse los dos chapiteles -en madera o, preferiblemente, en piedra- por encima incluso de la lógica y la propia seguridad de la construcción. Como se expondrá acto seguido, esta determinación trajo consigo diligencias y dudas a la par que propició la intervención de un buen número de maestros ya que, a pesar del empeño por construir estos chapiteles a toda costa, toda opinión era poca y se quería tener la seguridad de que se estaba tomando la decisión correcta. Así mismo, no se dejó de tener presente la mala situación financiera del Cabildo convirtiéndose este en uno de los principales condicionantes a la hora de dirigir los esfuerzos hacia una opción u otra.

Barrio Moya es quien mejor recoge en su tesis doctoral esta nueva coyuntura vivida en torno a la fachada catedralicia. Inicia su exposición informando como a 17 de octubre de 1725 los miembros de la mesa capitular determinaron que era imprescindible erigir dos nuevos chapiteles aun sin tener muy claro si su hechura debía llevarse a cabo empleando madera y pizarra -a imitación de como se encontraban antes- o, por el contrario, piedra para asegurar su mayor durabilidad. Continúa el autor su discurso relatando como se pidió opinión al Maestro Mayor Luis de Artiaga sobre si tenía conocimiento de cuál era la cantera más cercana a Cuenca con una calidad de material idónea para ejecutar las dos coronaciones empleando material pétreo. A la par de que realizaba varias consultas sobre qué cantidad sería precisa para sufragar las obras, el

Cabildo envió las plantas y diseños de Artiaga a que fuesen valoradas en Madrid por el arquitecto don Gabriel Valenciano. Así mismo consideró que debía contar con una segunda opinión; para ello se consultó con quien ya por aquel entonces contaba con cierta fama en la ciudad: el arquitecto de origen castellonense Jaime Bort. Barrio Moya concluye la redacción de este episodio alegando que “Tras todos estos trámites pasó más de un año sin que ningún tipo de trabajo se llevase a cabo en la tan manoseada fachada catedralicia”¹⁹⁰.

A pesar de la importancia de estos datos y con el fin de entender mejor todo lo acontecido durante los dos años en que se estuvo trabajando en los chapiteles del frontispicio conquense, hay que presentar en este momento un valioso legajo hasta la fecha inédito donde se compilaron las diferentes declaraciones elaboradas por los maestros que formaron parte del “elenco de artífices” que participaron en el proyecto. De forma cronológica a su redacción se conservan todas ellas bajo el título *Declaraciones que por diferentes maestros se han hecho para la obra de los dos chapiteles que se han de construir sobre los cubos de piedra que están a los lados de la fachada principal de esta santa iglesia*¹⁹¹. Aquí, se pueden leer no sólo los textos redactados por los citados Luis de Artiaga, Jaime Bort o Gabriel Valenciano sino también la puntual e importante intervención que realizó el Maestro Mayor de la Villa y Ayuntamiento de Madrid Pedro de Ribera a raíz de una visita a Cuenca. Todas y cada una de dichas incursiones pasarán a ser analizadas a continuación.

No cabe duda de que la trayectoria profesional que había demostrado Luis de Artiaga y el hecho de que fuese el Maestro Mayor de obras en aquel momento tuvieron que ser determinantes a la hora de encomendarle a él antes que a ningún otro este nuevo encargo. Así mismo, su continua presencia al frente de las obras de la fachada del templo le permitía ser considerado como el mejor conocedor de su comportamiento, estado, daños y puntos fuertes.

Mucho más llamativa puede parecer a primera vista la incursión en este proyecto de quien, con el tiempo, llegaría a encumbrarse como uno de los más afamados artistas del barroco español: Jaime Bort. Hasta la fecha, si bien han sido muy numerosos y notables los estudios que han tratado su personalidad artística, no se ha realizado un completo estudio de aquello que aconteció durante su estancia en Cuenca. Pasando a ser

190 Cf. BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op. cit. pp. 452-453.

191 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7.5.

analizado este periodo de su vida de forma detallada en otro apartado de esta tesis, resta anotar que el mero hecho de ser tenido en cuenta a la hora de elaborar un diseño para los chapiteles de la fachada es relevante para entender que su maestría había quedado previamente consolidada en la capital conquense.

Que decir que por aquellas mismas fechas de 1725 y 1726 don Gabriel Valenciano era uno de los más relevantes e influyentes arquitectos de la Corte. El que trazas, plantas y diseños fuesen enviados por los Cabildos de las catedrales españolas a ser analizados y valorados por artífices de renombre ubicados en Madrid no constituye un hecho puntual sino una costumbre arraigada que dio lugar al continuo trasiego de este tipo de documentos.

Pero sin duda, y tal y como se presentará en este capítulo, si hay una presencia inesperada, sorprendente y a la par definitiva de como la itinerancia era una de las características propias de arquitectos y maestros de obras en aquella época, es la de Pedro de Ribera engrosando las filas de los artistas que participaron en el proceso de elección de la solución más adecuada para volver a dotar al frontispicio de la Catedral de Cuenca de unas torres coronadas.

Siguiendo una exposición ordenada y cronológica de los diferentes folios agrupados en el legajo donde se contienen las declaraciones de todos estos maestros, vienen a ser esclarecedores los primeros documentos conservados ya que en ellos se registraron de forma pormenorizada los motivos que aceleraron el tan ansiado propósito de actuar sobre los chapiteles de la fachada y el verdadero estado que presentaban antes de dar lugar a él. A 6 de julio de 1725 se anotaba que apenas 5 días antes se había abrasado uno de los chapiteles de la fachada por la caída de un rayo y que se estaba barajando la posibilidad de desmontar el que todavía quedaba en pie para volver a construir los dos empleando piedra a fin de evitar nuevos incendios. En este punto hay que volver a traer a la memoria del lector el estado en que Luis de Artiaga encontró las torres a su regreso a Cuenca en 1719: desnudas sin ningún tipo de cubrición. Por lo registrado en este nuevo legajo, éstas debieron rematarse en el intervalo de tiempo comprendido entre estas fechas aunque su suerte no fue mucha:

“Con motivo de haberse abrasado en el día 1º de julio del año de 1725 uno de los dos chapiteles que servían de adorno en la fachada principal de esta santa iglesia se propuso por el señor don Parada [...] sea conveniente recubrir el muro de piedra sobre el que estaba para el perjuicio que de estar descubierto causarían las aguas. Y que parecía conveniente que este chapitel y el que había quedado se hiciesen de piedra de la de Arcos de la Cantera para evitar semejantes incendios. Y el cabildo acordó dismantelar el uno y cubrir el cubo poniéndole tejado. Y que para resolver sobre la forma como se habían de volver a azer los chapiteles, los volviese a

reconocer el Maestro de obras de este obispado, se hiciese un diseño y se trajese al cabildo”¹⁹².

Si estos datos no fueran lo suficientemente esclarecedores a la hora de explicar el estado concreto que tenían dichas estructuras, las alusiones que se hicieron a ellas y a dicho incendio en el libro 15 de Cuentas Generales de la Fábrica corroboran estas mismas informaciones:

“Gastos en apagar el fuego del chapitel.

Item se abonan 1480 reales y 8 maravedíes que en virtud de acuerdo del cabildo de 6 de julio de 1725 satisfizo y pagó dicho teniente de obrero. Los 1000 reales al señor don Pedro Balthanas para que los entregue al señor don Sebastián de Laisea Alvarado corregidor de esta ciudad a fin de que por su mano gratifique a los maestros y oficiales que asistieron a evitar el fuego que la noche del día primero de dicho mes sobrevino (con el motivo de los que la ciudad tenía prevenido) se emprendió en el chapitel que mira a la calle de san Pedro encima de la capilla de san Miguel en la Nave de la Piedad quemándose todo. 240 reales al prior del convento de san Pablo para que los convirtiese en lo que más necesitasen los dos religiosos de dicho convento que acudieron con especial celo y cuidado. Y los 120 reales al Padre Fernando de Santa Teresa maestro de los carmelitas descalzos que igualmente asistió a impedir mayor riesgo [...]”¹⁹³.

Muy probablemente y teniendo presente lo ocurrido, los dos chapiteles que presentaría la fachada de la Catedral de Cuenca antes del mencionado incendio seguirían un modelo típicamente escurialense confeccionado en madera y pizarra. Sobre como volver a erigir dichas estructuras se localiza al Cabildo discutiendo a lo largo del mes de octubre. Su principal duda era decidir el material a utilizar.

Independientemente de esto, rápidamente se pidió consejo al Maestro Mayor de Obras Luis de Artiaga quien redactó y firmó una declaración a 20 de diciembre de 1725¹⁹⁴. Manifestaba el arquitecto haber reconocido los dos cuerpos ochavados de las torres para asimilar su estado antes de diseñar los chapiteles que consideraba más oportunos para cerrarlos. Indicaba en primer lugar que era obligatorio reparar las aberturas que tenían dos arcos -uno que miraba a la calle de san Pedro y otro situado en dirección a la fuente lateral- que se hallaban apuntalados y cerrados con ladrillos; ejecutando esto se lograba contrarrestar la desmembración y falta de uniformidad que desde antiguo habían manifestado las cubriciones de las torres. De la misma manera, anotaba que varios plementos de dichos ochavos se encontraban desplomados y vencidos por lo que se debían demoler al menos tres hiladas de piedra que se desplegaban por encima de las puertas que daban acceso a la parte superior de las torres. Todo lo desmontado se tenía

192 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fol. 2 r.

193 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 279 v.

194 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fols. 6 r. y 6 v.

que recomponer de la manera más perfecta sin dar lugar a ningún tipo de inclinación. Así mismo, no atendiendo sólo a aspectos constructivos o estructurales, el maestro matizó en su declaración que se tenían que dejar visibles varios relieves que tenían dichas piedras así como “[...] sin imperfección a lo visual, dándole vertiente para las aguas a la cornisa. Y se moderará el vuelo de los tarjetones que hay enmedio [...]”. Defendía con esto lo obligatorio que era otorgar al conjunto la mayor firmeza y robustez posible a la vez que no dejaba de lado principios de carácter estético.

Todas estas indicaciones debían acometerse indistintamente a que finalmente se optase por erigir unos chapiteles de madera y pizarra. Si por el contrario la opción de emplear materiales pétreos era la elegida, Artiaga recomendaba emplear piedra de Arcos de la Cantera ya que, aunque sus costes de extracción y traslado eran mayores, se ahorra en labrarla y era mucho más ligera. Para corroborar tal afirmación aludía a lo bien que había respondido dicho material al ser usado por Juan de Arruza años antes en el chapitel de la torre del reloj; con el paso de los años quedaba patente su buena calidad y su óptimo estado de conservación.

Considerando no ser necesarios más diseños, continuaba el arquitecto relatando lo innecesario que sería, a la hora de levantar dos nuevos chapiteles, imitar las troneras o vanos que horadaban el remate de la anotada torre del reloj. Por no ser la finalidad de los chapiteles de la fachada la de albergar campanas; este tipo de aberturas tenía una función meramente decorativa a la par que negativa por permitir la entrada del agua. Contando con que el basamento de las dos torres de la portada nada tenía que ver con los gruesos macizos sobre los que apeaba la primera, parecía aventurado obrar sin dar importancia a este punto.

Por último, Luis de Artiaga proponía reutilizar las bolas y cruces que decoraban los chapiteles desmantelados y que la altura de los nuevos fuese similar. Al no conservarse el dibujo que acompañaba todas estas indicaciones queda hipotetizar sobre si tal vez esta propuesta, por las características y rasgos manifestados, se basó en un modelo de tradición escurialense. No obstante, el arquitecto finalizaba su escrito mencionando que si se optaba por hacer los chapiteles con piedra de Arcos de la Cantera su coste alcanzaría los cuarenta y seis mil reales de vellón por lo que, no cabe duda, apoyaba esta opción¹⁹⁵.

Paralelamente a esta ocupación y durante todo el año de 1725, Luis de Artiaga estuvo

195 Véase la transcripción completa de esta declaración en el DOCUMENTO 13.

ocupado remodelando el Altar Mayor de la Catedral. Aunque esta actuación será analizada en detalle a la hora de presentar el resto de obras en las que intervino el artífice en Cuenca, se debe anotar que trabajó conjuntamente y contó con el respaldo, la colaboración y las opiniones de otro maestro que, con el paso de los años y gracias a su saber hacer, había ido encumbrando su carrera de arquitecto: Jaime Bort.

Numerosos estudios han destacado que el arquitecto de origen castellonense resulta una de las figuras claves del barroco español y que su diseño para la fachada de la Catedral de Murcia le encumbra al nivel de los más afamados y reconocidos arquitectos. Menos abundantes y conocidos son aquellos datos que aluden a su estancia previa en la ciudad de Cuenca trabajando en las filas de la Catedral al servicio de su Cabildo. Siempre se ha querido vislumbrar que para llegar a realizar una obra de la magnitud, prestancia, calidad y representatividad como la diseñada para el imafronte murciano, sus años precedentes tuvieron que estar dedicados tanto al estudio como a la praxis de la disciplina arquitectónica. No obstante, los alardes que el artista también supo manifestar al respecto de sus conocimientos de escultura, retablística e ingeniería hidráulica a la hora de acometer este proyecto presuponían un carácter plural en su personalidad artística, muy en consonancia con la época, que habría sido forjado durante su estancia en la capital conquense.

Esta hipótesis va a ser desarrollada, analizada y confirmada a lo largo de esta tesis y, en especial, en el apartado que analiza su figura pero es conveniente insertar aquí qué papel tuvo Jaime Bort en el proceso de remodelación de la fachada y los chapiteles de la Catedral de Cuenca. Previamente a vincularse con esta obra, el maestro ya había entrado en contacto tanto con el Maestro Mayor de Obras como con dicha estructura y era conocedor de su estado. Bort había recibido el encargo de componer, retocar y dorar la imagen escultórica de Nuestra Señora del Perdón que fue colocada sobre la jarra y las armas que decoraban la portada; por dicho trabajo cobró 600 reales de vellón y todavía estaba a la espera de retocar la efigie de san Pedro situada sobre uno de los pedestales que flanqueaban las gradas de acceso al templo¹⁹⁶.

Al rubricar el recibo por el que confirmaba este pago, Bort hacía alarde de su condición

196 Por la importancia de estos datos en relación tanto al proceso constructivo de la fachada como al lugar que ocupan dentro de la producción global de Bort, se han insertado aquí estas referencias que serán desarrolladas con más detallismo en el capítulo dedicado al maestro en esta tesis. No se pretende con ello duplicar informaciones sino contextualizar de forma correcta cada una de las actuaciones que aquí se presentan.

de escultor -no atendía a su calidad de arquitecto- y se declaraba “[...] vecino de esta ciudad [...]”. Sin embargo, al anotarse este mismo trabajo en un legajo de la serie Obras en la Catedral que se conserva en el Archivo Capítular Conquense, se alude a Bort como maestro de arquitectura, ensamblador y dorador lo que confirma sus amplios y diversos conocimientos:

“Item. 600 reales que dicho depositario satisfizo y pagó con orden de dicho señor don Parada, comisario, a Jaime Bort maestro de arquitectura, ensamblador y dorador los mismos en que se ajustó con el susodicho el pintar y dorar la imagen de nuestra señora del Perdón incluidos los materiales y remate que se hizo”¹⁹⁷.

Sabedores de que Bort no sólo era arquitecto sino también conocedor de la escultura y de los principios propios de la pintura, el Cabildo vio en su persona la solución perfecta para encargarle una traza que se les hacía imprescindible: aquella donde se plasmase de la forma más veraz posible la fachada de la Catedral. El maestrescuela don Jerónimo de Aranda fue el encargado de pedir a Bort que ejecutase tal composición quedando claro que él y no otro maestro era el mejor para llevar a cabo tal tarea.

Acompañando las diversas trazas que finalmente realizó, Jaime Bort redactó una declaración que, al contrario que éstas, todavía se conserva en el legajo que está siendo analizado y presentado por primera vez en este apartado¹⁹⁸. Si bien no aparece en ella ninguna fecha que permita conocer el momento exacto de su composición, ésta debió ejecutarse durante los primeros meses de 1726 con posterioridad a lo emitido por Luis de Artiaga en diciembre de 1725.

Por primera vez en todo el siglo XVIII, Bort presentó al Cabildo una traza de la fachada del templo catedralicio empleando una técnica que permitía a personas no formadas en arquitectura visualizar fielmente una construcción: la perspectiva. Alegaba que no existía una forma más eficaz y veraz que ésa para plasmar un edificio ya que “[...] perspectiva es una sección de líneas entre la vista y la distancia que concurren del objeto a la vista, con que es claro que dicha demostración manifiesta su forma no como ella es sino como se ve [...]”. Justificaba así mismo el maestro que si sólo se delineaba aquello que se quería representar no se conseguía reflejar el relieve de los elementos y no se era, en consecuencia, fiel a la realidad.

Completando este primer dibujo Bort delineó un segundo diseño en el que, mediante secciones horizontales, representó los diferentes planos de los cuerpos del templo desde

197 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 2. Fol. 41 r.

198 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fols. 8 r, 8 v., 9 r., 9 v. y 10 r.
Transcripción completa en DOCUMENTO 14.

los más bajos a los más altos indicando las diferentes formas que los constituían. Para facilitar aún más la comprensión de esta traza, el artífice no dudó en aplicarle color “[...] distinguiendo cada macizo para mayor facilidad y para, aunque no sean arquitectos, puedan saber los gruesos de cada cuerpo [...]”. También señaló con letras las dimensiones concretas de cada elemento o espacio que había trazado con la intención, una vez más, de ser claro; con ello conseguía que se entendiesen las diferencias existentes entre las medidas reales del edificio y aquellas plasmadas en el dibujo.

Continúa su discurso Jaime Bort incluyendo una explicación muy significativa de que era lo que le motivaba a representar por un lado la fachada empleando perspectiva y, por otro, sus espacios contiguos por delineación. Ambas manifestaciones respondían a una única finalidad que no era otra que determinar si se debían o no levantar dos nuevos chapiteles sobre las torres de la portada. Al igual, era indispensable conocer si los elementos en que asentarían presentaban robustez y firmeza. Bort resaltaba con esto la importancia tanto de los aspectos constructivos como de la belleza y elegancia que se consideraban imprescindibles en obras de la magnitud de la fachada de un templo catedralicio.

Tras exponer todas estas ideas, respondiendo más a su propia voluntad y predisposición de agradar al Cabildo que a un encargo concreto, el arquitecto pasó a manifestar su opinión sobre cuál era el estado de los paramentos y cimientos en que asentarían los futuros chapiteles. Citando ser conocedor de lo que a este respecto opinaban autores de la materia, hizo referencia tanto a la forma de los arcos sobre los que recaerían los empujes de las coronaciones como a la cantidad de contrafuertes o estribos que se necesitarían para contrarrestarlos.

Primeramente exponía Bort que había tres tipos de arcos de los que, ordinariamente, se ayudaban los arquitectos para componer sus obras: de medio punto, rebajados y elípticos o apuntados. Consideraba que era este último el más adecuado para dispersar peso y empujes y que la fábrica de la Catedral de Cuenca se había erigido empleando dicha tipología por lo que no se harían necesarios tantos estribos si finalmente se levantaban dos nuevos chapiteles. Corroborando esta afirmación, el artista presentó una contrastada y teórica defensa de este tipo de arcos:

“[...] porque los arcos levantados a punto ejercen su impulso por líneas menos distantes de la perpendicular a la tierra y, por consiguiente, es su impulso más oblicuo contra las paredes y menos robusto [...]”.

A continuación enunciaba que el grosor de las paredes, sus refuerzos y los materiales con que se hubiesen dispuesto eran fundamentales para poder asegurar la firmeza de

toda la estructura si se hacía recaer sobre ella un peso elevado. Parece probable por las propias palabras del maestro que la tal ansiada robustez de la que carecía la fachada, sobre todo en su cimentación, había sido conseguida por Luis de Artiaga; Bort manifestaba ser conocedor de tal hecho y calificaba de satisfactorio el estado que presentaba el frontispicio. No obstante, tampoco dudó en señalar que más que un cuerpo compacto, los distintos niveles de dicha portada estaban compuestos por una amalgama de piedras, aspecto este más llamativo en los plementos de las dos torres dado su carácter macizo. A su primer cuerpo cuadrado recomendaba añadir tres palmos más de grosor a la par que atendía a la diferencia que había entre los dos cuerpos de cada una de las cañas: uno de ellos era compacto mientras que el otros quedaba horadado por la escalera de caracol que permitía el acceso a la galería del primer piso de la fachada -los “Doce Pares”-. Finalmente dio a entender que se podían erigir los chapiteles sin ningún peligro e indicó que los empujes de los chapiteles recaerían en vertical sobre las paredes que los sustentaban y que éstas, en sus esquinas, contaban con unos estribos de gran calidad.

Parece un tanto contradictoria la opinión de Jaime Bort si se tienen en cuenta las anotaciones que se han registrado en todo este capítulo sobre el estado de la fachada durante la primera mitad del siglo XVIII. El maestro alude a su firmeza en toda su declaración por lo que pueden deducirse cuanto menos dos hipótesis. La primera de ellas atendería a que, finalmente y tras no pocos intentos, se había conseguido inferir a los cimientos de la fachada la solidez que ésta necesitaba para no venirse abajo. Por otro lado, no se debe pasar por alto que el arquitecto castellonense anhelaría conseguir el beneplácito del Cabildo para llegar a materializar, en base a un proyecto suyo, la ejecución de los chapiteles. Tal vez ocultar en parte posibles desperfectos “poco importantes” influiría en la decisión final de los miembros de la mesa capitular.

Apoyando aún más su predisposición para dar con la solución idónea, Bort completo su declaración mencionando que había elaborado no uno, sino tres diseños diferentes para la coronación de las torres. Alegando no obstante desconocer buena parte de las coyunturas que podían originarse, el arquitecto elaboró tales dibujos lo que demuestra que su interés era considerable.

La primera de sus propuestas -señalada bajo la nomenclatura 3=3- imitaba la forma que tenían los antiguos chapiteles. A su lado, el artista dispuso un segundo modelo de planta octogonal en cuyos muros se dispondrían dos pilastras y varias ventanas que se dejarían clareadas o se cerrarían. Mucho menos explícito resultó el artífice al mencionar el

tercero de sus dibujos ya que únicamente dejó anotado que su fábrica se dispondría sobre los cuerpos cuadrados de la torres, en lugar de en los ochavos, por hallarse muy arruinadas sus paredes; coincidía así con lo que había expuesto varios meses antes Luis de Artiaga.

Conocidas y valoradas las propuestas de ambos maestros, el Cabildo se vio ante la coyuntura de tener que decidir cuál era la mejor opción. Como ya había ocurrido en otras ocasiones, no se encontraron capacitados para ello y llegaron a la conclusión de que lo más correcto era enviar ambos proyectos a Madrid para que fuesen valorados por un arquitecto de crédito. El elegido para acometer tal empresa fue don Gabriel Valenciano. Se desconocen los motivos que llevaron a la mesa capitular conculcarse o, en su defecto, al agente que tenían en Madrid a confiar tal decisión a éste y no otro maestro. Afamado artífice de su tiempo, las propias palabras de Teodoro Ardemans ayudan a corroborar que, cuanto menos, contaba con un amplio bagaje en relación a la disciplina arquitectónica; concretamente, a la hora de tantear junto con otros maestros el precio de unos terrenos donde poder edificar en la calle Toledo de Madrid, le definía como “[...] de los más antiguos y peritos en la profesión [...]”¹⁹⁹.

Las trazas y declaraciones de Luis de Artiaga y Jaime Bort fueron remitidas a Gabriel Valenciano a 6 de abril de 1726 y apenas un mes después llegaba a Cuenca su respuesta²⁰⁰. Acostumbrado a este tipo de encargos²⁰¹ rubricaba una carta -fecha el 7

199 Véase TOVAR, Virginia: La arquitectura olvidada madrileña de la primera mitad del siglo XVIII, Madrid, Aula de Cultura, 1978 y LEÓN TELLO, Francisco José – SANZ SANZ, María Virginia: Estética y Teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, p. 1290; TOVAR, Virginia: “El maestro Pedro Caro Idrogo. Nuevos datos documentales sobre la construcción del Palacio Real de Aranjuez y otras obras (1714-1732)” en *Anales de Historia del Arte*. Núm. 5, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995, p. 139.

200 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1726. Libro 198. Fol. 47 v.
“Y así mismo, remite [en referencia al Agente de Madrid] el parecer que da Gabriel Valenciano, conocido arquitecto, y la planta que elige para la obra de los chapiteles que se desea hacer según las plantas y dibujos que se le remitieron en carta de 6 de abril [...]”.
Vid. TORRALBA MESAS, Desirée: “La Catedral de Cuenca como núcleo receptor de artistas”. En *Las Catedrales Españolas. Fuente de Cultura, Historia y Documentación*. Cuenca, Seminario de Cultura Lope de Barrientos y Editorial Alderabán, 2008, p. 384.

201 Desde 1703, Valenciano ostentaba el cargo de Hermano Mayor de la Congregación de Arquitectos de Nuestra Señora de Belén de Madrid. Por ello, no extraña que constantemente recibiese demandas a fin de valorar terrenos, edificios o declaraciones ejecutadas por otros arquitectos o maestros alarifes. Desde 1718 se conservan datos que localizan al artífice reconociendo y atendiendo a obras de la más diversa índole tales como la reconstrucción de bóvedas en iglesias, la valoración de lo realizado por Pedro de Ribera en el Cuartel del Conde Duque, la recomposición de puertas -san Vicente sirva de ejemplo- o la catalogación de bienes muebles e inmuebles. Años más tarde, en 1727, don Joseph Bentura y Zorrilla y don Juan Antonio de Quadros, comisarios de corrales de comedias, nombraban a Gabriel Valenciano examinador de las obras contenidas en unas memorias con las que se pretendía erigir uno de estos

de mayo- en la que manifestó estar de acuerdo con que se levantasen sobre las torres de la fachada dos chapiteles de piedra; la cercanía de la cantera y la calidad del material fueron determinantes en su decisión. Así mismo, declaraba que el mejor modelo a seguir era el que le había sido presentado bajo la asignación 3=3 por no contar con un segundo cuerpo a diferencia de los otros dos que sí lo tenían. No cabe duda de que este no era otro que el primer tipo diseñado por Bort al respecto del cual Valenciano dio ciertas indicaciones para mejorarlo. Consideró que cada chapitel generaría unos empujes en sus planos inclinados, calificados por él como hipotenusas, que se debían contrarrestar circundando y reforzando el perímetro de la cornisa del primer cuerpo -de manera perpendicular a los referidos empujes- mediante la inserción de una vara de hierro. Concluía el arquitecto su carta, además de poniéndose al servicio del Cabildo para nuevos requerimientos, manifestando que nada más podía declarar al no haber contemplado *in situ* la obra²⁰².

Recibida y valorada esta opinión, los canónigos de la Catedral pidieron a Luis de Artiaga, como Maestro Mayor de Obras del Obispado que era, que volviese a valorar el estado de los cuerpos de las torres donde se iban a levantar los chapiteles teniendo en cuenta lo emitido por Valenciano. Acatando este nuevo mandato, Artiaga pasó a reconocer una vez más dichos elementos y redactó una nueva declaración a 31 de mayo de 1726. Habiendo analizado también los documentos que había compuesto Jaime Bort y lo declarado por Valenciano manifestó que el modelo elegido no podía levantarse usando piedra ya que se trataba de una tipología que se debía entender de madera. Gracias a esta exposición es posible deducir que el primero de los tres dibujos que confeccionó Bort y que había convencido al arquitecto madrileño mantuviese un aspecto típicamente castellano de claras reminiscencias escorialenses.

Añadía Artiaga que no le parecía oportuno constituir estos remates llenos de entrantes y salientes ya que propiciaban el estancamiento y las filtraciones del agua de lluvia y la nieve que tan negativamente incidían en la madera. De la misma manera, y aparentemente más realista en sus apreciaciones que Bort, el maestro recomendaba

recintos.

Vid. respectivamente VAREY, John Earl – SHERGOLD, Norman David.: *Los corrales de comedias de Madrid, 1632-1745. Reparaciones y obras nuevas*, Londres, Támesis, 1989, p. 296; URDIALES GUTIERREZ, Virtudes: *Seguidores y discípulos de los principales arquitectos de la Corte en el siglo XVIII*. Tom. 1. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1992, pp. 123-127.

202 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fols. 10 r. y 10 v. Esta declaración también ha sido incluida en el apéndice documental de este capítulo. DOCUMENTO 15.

desmantelar los dos cuerpos cuadrados que se conservaban de las antiguas torres por considerar que estaban arruinados y vencidos. El espacio resultante se reforzaría con barras de hierro y se recomendaba su aderezo con una baranda o balaustrada que imitase la que marcaba la separación del primer y segundo cuerpos. Una vez compuesto este nuevo perímetro se podía tratar sobre si erigir un chapitel de madera o, preferiblemente, uno de piedra. Artiaga consideraba que esta última era la mejor opción ya que, aunque la madera asegurase poder alcanzar más altura por ser menor su peso, con ello se conseguía evitar los incendios y asegurar una mayor permanencia²⁰³.

Puestas en conocimiento del Cabildo estas nuevas apreciaciones, a 11 de junio de 1726 se tomó la drástica decisión de no decidir qué se debía hacer con respecto a los chapiteles. Estos celos o reticencias tal vez venían fundados por la disparidad de opiniones vertidas por los maestros; con tanta variedad de ideas no se conseguía aclarar la mentalidad de personas no versadas en el arte de la arquitectura sino más bien todo lo contrario. Ante esto, se instó al obrero de la fábrica a que nada se hiciese hasta que los artífices enunciasen una conclusión definitiva. Por el devenir de los acontecimientos que ahora se anotarán es muy probable que se pidiese que dicha postura tuviese un carácter unánime²⁰⁴.

Sin embargo, la llegada a Cuenca del arquitecto de la villa de Madrid Pedro de Ribera en el mes de noviembre de 1726 supuso un nuevo impulso en el dilatado proceso constructivo de los chapiteles de las torres del frontispicio.

2.4.2.2 El arquitecto madrileño Pedro de Ribera en Cuenca. Nuevo proyecto para los chapiteles. 1726.

Hasta la redacción de esta tesis doctoral sólo existen someras referencias bibliográficas que han barajado la posibilidad de que el arquitecto Pedro de Ribera hubiese viajado en algún momento de su vida a Cuenca. Si bien su maestría, su fama y su cargo como

203 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fol. 12 r.
Pueden leerse las palabras concretas redactadas por el arquitecto en el DOCUMENTO 16 del apéndice documental.

204 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fol. 2 r.
“En el 11 de junio propuso el señor don Parada que habiéndose visto por Luis de Artiaga el diseño elegido por Gabriel Valenciano para los chapiteles, había hecho dicho Luis de Artiaga nuevo diseño y declaración. Que el cabildo se sirviese verla para tomar resolución. Se acordó suspenderla por ahora y que dicho señor don Parada junto con los señores Duro, Doctoral y obrero (que es o fuera), confiriesen con los maestros en vista de las plantas lo que se podrá ejecutar para la mayor permanencia y adorno de la obra”.

Arquitecto Mayor de Obras de su Majestad dieron lugar a varios viajes por la geografía española, con la finalidad de atender a obras constructivas, sólo se había intuido su visita a la capital conquense.

Gracias a una referencia localizada en el Libro de Actas Capitulares de 1726 se comprueba cómo, a 13 de noviembre, Ribera se había trasladado a la ciudad para hacerse con varias maderas que se precisaban en la corte. De este mismo documento se extrae que, ante semejante coyuntura, el Cabildo no dudó en consultarle sobre cuál era su parecer sobre la mejor forma de cubrir los dos cuerpos de torre que enmarcaban la fachada del templo:

“[...] se había ofrecido ahora la oportunidad de haber llegado a la ciudad don Pedro de Ribera, Maestro Mayor de Obras de S. M., con ocasión de disponer diferentes maderas que se necesitan en la Corte. Y que siendo persona de tanto crédito por su habilidad sería conveniente consultarle el modo de construir dichos chapiteles para que con su aprobación en vista del sitio y diseños se lograra acierto en esta obra [...]”²⁰⁵.

Rompería por completo el discurso de este texto el analizar por completo la trayectoria profesional de Ribera. Muchos autores han desarrollado de manera excepcional esta tarea gracias a la cual se conocen en gran medida sus cualidades, aptitudes y saber hacer en materia arquitectónica. Sus inicios como ensamblador fueron determinantes a la hora de comprender la arquitectura desde puntos de vista alejados a lo estrictamente reglado. Partiendo de estos orígenes, su conexión con la disciplina constructiva fue aumentando progresivamente a pesar de que, en ocasiones, se ha llegado a criticar que en determinados momentos de su vida tuvo muy poca o escasa relación en cuanto a obras de albañilería²⁰⁶. Con el tiempo, el artífice supo poner de manifiesto sus amplias

205 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1726. Libro 198. Fol. 110 v.

Una referencia semejante a ésta fue incluida en el libro de autos cuyo contenido completo está siendo analizado aquí y que se conformó con motivo de todas las diligencias a que dio lugar este proceso:

“En el 13 de noviembre se propuso por dicho señor don Parada haberse ofrecido la oportunidad de haber llegado a esta ciudad don Pedro Ribera Maestro Mayor de obras de S. M y que siendo persona de tanto crédito sería conveniente consultarle el modo de construir los chapiteles. Se acordó que dicho señor Parada y los demás señores a quienes está cometida esta dependencia consultasen con Pedro Ribera. Y que, en caso necesario, formase planta y dibujo para los chapiteles y diese cuenta”.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fol. 2 r.

206

“[...] en cuanto a obras de albañilería es muy limitada o ninguna la que tiene y que no se sabe haya hecho por sí ni tenido a su cargo ninguna de esa calidad [...]”.

Fragmento de un informe enviado al Secretario de la Junta de Obras y Bosques -fechado el 8 de noviembre de 1713- con motivo de la vacante del puesto de aparejador que asistía al Maestro Mayor de Obras Reales de Madrid. El estudio sobre este episodio de la vida de Ribera se encuentra en BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*. Tomo I. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. 1991. pp. 476-480 y 521.

cualidades profesionales a la hora de enfrentarse a labores de diseño constructivo y a trabajos relacionados con la fontanería²⁰⁷ lo que le facilitó conseguir cargos como el de Maestro de Obras y Teniente Mayor de la villa y de sus fuentes o el de Maestro Mayor del Ayuntamiento de Madrid. Sus éxitos al ejecutar importantes proyectos arquitectónicos en la corte fueron aplaudidos y su proyección y reconocimiento se extendió a otros núcleos geográficos desde donde se demandó su presencia con posterioridad a su estancia en Cuenca. A modo de ejemplos, en Cádiz valoró los planos de Vicente Acero para la Catedral en 1727 llegando a la conclusión de que “[...] los soportes del crucero eran inadecuados para la altura de la cúpula proyectada [...]”²⁰⁸; en Salamanca, donde acudió en 1737 a instancias del cabildo, valoró las quiebras que presentaba la estructura de la torre que había sido ejecutada entre 1705 y 1710 por Pantaleón de Pontón Setién²⁰⁹; en Ávila diseñó la capilla de la Portería del Convento de san Antonio²¹⁰.

207 Sobre la trayectoria de Ribera y su ascenso profesional en Madrid vid. SALTILLO, Marqués de: “Don Pedro de Ribera, maestro mayor de obras de Madrid. (1681-1742). En *Revista de la biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. Año XIII. Madrid, 1944, pp.49-77; VALVERDE MADRID, José: “En el centenario del arquitecto barroco Pedro de Ribera”. En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. VI-VII, Zaragoza, Obra social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981, pp. 94-112; Entre las numerosas publicaciones de la autora sobre este artífice véanse VERDÚ RUIZ, Matilde: “El antiguo paseo de la Virgen del Puerto: una obra fundamental en la aportación urbanística del arquitecto Pedro de Ribera”. En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. II, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, pp. 155-166; _____: *La obra municipal de Pedro de Ribera*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1988.

208 KUBLER, George: “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”... op. cit., p. 173; BONET CORREA, Antonio: *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona, Polígrafa, 1978, p. 136; VALVERDE MADRID, José: “En el centenario del arquitecto barroco Pedro de Ribera”..., op. cit., p. 96.

209 La obra proyectada por Pontón Setién, una estructura de enorme peso levantada sobre una construcción románica preexistente, se vio afectada por la aparición de graves grietas y desperfectos. Con el fin de solventar estos problemas se pidió consulta por parte del cabildo a varios maestros foráneos entre los que se encontraba Pedro de Ribera quien basó su propuesta de actuación en el uso de unos estribos redondos en las esquinas que, arrancando desde el pavimento, llegasen a una buena altura con el fin de asegurar y compactar la construcción. Estos -tal y como se puede contrastar del dibujo aportado por el maestro que todavía se conserva- se decorarían en su parte alta con diversos elementos en clara consonancia con la primitiva hechura gótica del templo. Sin embargo, esta postura de Ribera no llegó a ser aplicada y la torre sufrió notables desavenencias posteriores.

Cf. PORTAL MONGE, Yolanda: *La torre de campanas de la catedral de Salamanca*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988, pp. 16-17 y 84-85; RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, Alfonso: “Gótico versus Clásico: el principio de uniformidad de estilo en la construcción de la catedral nueva de Salamanca”. En *El comportamiento de las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia – Consejería de Educación y Cultura – Fundación Cajamurcia, 2003, p. 19.

210 PRATS, Antonio: “La Capilla de Nuestra Señora de la Portería del Convento de san Antonio, de Ávila, obra de Pedro de Ribera. En *Cortijos y rascacielos: casas de campo, arquitectura, decoración*. Núm. 36,

Éstas y otras muchas intervenciones han venido a justificar la superación de la figura artística de Pedro de Ribera más allá de la tendencia decorativista que se ha visto implícita en sus obras. Este rasgo, si bien es indiscutible, tampoco debe ser entendido como único en su producción ya que se trataba de un arquitecto versado en los conocimientos de la adecuación y la proyección del espacio lo que le permitió actuar como constructor, urbanista e, incluso, escenógrafo²¹¹. George Kubler manifestó que Pedro de Ribera se situó muy a la vanguardia española de aquel momento cuando abordó el diseño de fachadas como la de la Virgen de Puerto, Montserrat o san Cayetano de Madrid supeditando el diseño de las torres a la magnificencia y representatividad con que eran entendidas las cúpulas que cerraban los espacio centrales de los cruceros. Este mismo autor relata cómo, paralelamente, Acero diseñaba dos grandiosas torres para enmarcar la fachada de la Catedral de Cádiz²¹² las cuales -a pesar de haber perdido su entidad en las reformas posteriores del proyecto- enlazaban con la tradición vernácula de rematar los frontispicios con coronaciones verticales. Por aquellas mismas fechas sí se llegó a erigir una fachada catedralicia, la del Obradoiro de Santiago de Compostela, rematada por dos grandes torres. Se puede afirmar por tanto que durante la primera mitad del siglo XVIII esta tradición seguía muy vigente para los miembros del Cabildo de la Catedral de Cuenca quienes consideraban esencial dotar a su templo de este tipo de elementos.

Parece muy probable que a su llegada a la ciudad y tras haber recibido la petición y posterior encargo de elaborar un proyecto, Ribera tuviese muy presentes los gustos de los canónigos conquenses más allá de sus propias preferencias o estilos lo que le condujo a derivar su diseño hacia un estilismo mucho más conservador. De localizarse las trazas que ejecutó serían muy esclarecedoras para entender como abordaba el arquitecto un proyecto sujeto a unas delimitaciones muy marcadas al ser comparado con otras obras surgidas de su mano²¹³.

Madrid, Cortijos y rascacielos, 1946, p. 11.

211 Sobre la figura de Pedro de Ribera y su análisis como arquitecto no limitado únicamente a la manifestación ornamental de los principios barrocos puede leerse BOTTINEAU, Yves: *El arte del barroco*. Madrid, Akal, 1990, p. 259; KUBLER, George: “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”... op.cit., pp. 174-181; CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la Arquitectura Occidental. VII. Barroco en España...*, op. cit. pp. 106-118.

212 KUBLER, George: “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”... op. cit. pp. 174 y 179.

213 Esta misma ausencia de información se ha contrastado, pero de manera contraria al conservarse las trazas pero no el informe de la intervención que el arquitecto llevó a cabo años más tarde con el fin de reparar

Apenas varios días después se anotaba en el Libro de Actas Capitulares que Ribera “[...] correspondió, muy cortesantemente, ofreciéndose a servir al cabildo y complacerle en cuanto alcanzase su habilidad [...]”. Para ejecutar correctamente su trabajo, el arquitecto solicitó consultar las declaraciones y diseños que ya se habían elaborado con anterioridad. Una vez analizados se presentó ante el Cabildo a 18 de noviembre manifestando que los había estudiado bien y que según su punto de vista se podían levantar dos chapiteles de piedra sin que hubiese dificultad alguna por presuponerse ser firmes los cimientos, siempre y cuando se siguiese el modelo que había trazado Jaime Bort y que había sido aprobado en Madrid por Gabriel Valenciano:

“[...] subió a la contaduría [por Pedro de Ribera] el lunes 18 de este mes donde concurrieron dichos señores comisarios y otros señores prebendados y en cuya presencia explicó haber reconocido dichas declaraciones y planta y que, según ellas y suponiendo la firmeza del fundamento que se le había asegurado tenía la nueva obra para recibir el peso de los dos chapiteles que se le había de cargar, era de parecer se podían ejecutar de piedra sin que para ello hubiese dificultad alguna. Y que en ese supuesto era también de parecer se podían ejecutar según el diseño demostrado por Jaime Bort y aprobado por Gabriel Valenciano por parecerle era el más garboso de los que se le han mostrado [...]”²¹⁴.

Además, por si el Cabildo no quedaba conforme con esta disposición, Pedro de Ribera se ofreció a elaborar un nuevo diseño, propuesta que fue recibida con gratitud aunque con ciertas dudas por los canónigos ya que el arquitecto no había reconocido *in situ* ni la fachada ni sus torres. Esta cuestión motivó que se pidiese al maestro inspeccionar y valorar todo el conjunto de acceso al templo para comprobar si todo contaba con la firmeza y robustez requeridas a la par que se le demandaba que emitiese un tanteo aproximado del coste que tendrían las dos coronaciones si se hacían con piedra de Arcos de la Cantera:

“Y que en caso de que el cabildo no gustase elegir, éste había formado dicho don Pedro de Ribera, otro diseño que presentó para que en su vista determinase el cabildo si le pareció bien. Y que habiendo dichos señores comisarios dándole muchas gracias por la fineza con que procedió a la insinuación del cabildo, pareció preciso explicar la conveniencia de que dicho maestro reconociese por sí mismo lo ejecutado en dicha obra y si está y los cubos donde han de cargar los chapiteles tienen la seguridad y firmeza necesaria para recibir el peso como también el avance de lo que podrían costar dichos chapiteles haciéndolos de la piedra de Arcos”²¹⁵.

Al día siguiente, Pedro de Ribera pasó a realizar una visión ocular tanto de la fachada

las quiebras que presentaba la torre de la Catedral de Salamanca. Al tratarse de un documento gráfico, resulta mucho más sencillo recrear cuales fueron las pretensiones de Ribera que en el caso de Cuenca. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alonso: “La torre de la Catedral Nueva de Salamanca”..., op. cit., pp. 249-250.

214 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1726. Libro 198. Fol. 112 v.

215 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1726. Libro 198. Fol. 113 r.

como de los citados cubos para, posteriormente, elaborar una declaración donde plasmó sus percepciones y recomendaciones. Muy a pesar de encontrarse dañado por la humedad e ininteligible en varios de sus fragmentos, dicho documento se ha conservado en el mismo legajo que está siendo analizado en este capítulo. No cabe duda de que este hallazgo constituye un auténtico hito dentro de la trayectoria profesional de una de las figuras artísticas más representativa del barroco español²¹⁶.

Remitido al Cabildo un pliego con este escrito, al que quedaron adjuntas las trazas que proyectaban visualmente sus indicaciones, el arquitecto iniciaba su escrito manifestando su rango de Maestro Mayor de Su Majestad y alegando haber visto y valorado los diseños elaborados por Luis de Artiaga y Jaime Bort. Coincidiendo con lo que anteriormente había expuesto don Gabriel Valenciano, Ribera afirmó que el más adecuado para cubrir los dos cuerpos de torre de la fachada era uno de los modelos trazados por el arquitecto castellonense. Alegaba conocer ejemplos existentes en otras ciudades para respaldar sus afirmaciones y ratificar que estaba de acuerdo en que dicha traza se erigiese empleando material pétreo. Aunque, como ya se ha insinuado, el modelo de Bort respondería a una concepción clásica basada en el empleo de la madera, esto no pareció ser obstáculo para que se entendiese que también se podía ejecutar su propuesta utilizando materiales pétreos. Esta idea se extrae de las propias palabras de Ribera quien alegó que, para justificar esto, había compuesto un diseño de chapitel que acompañaba a su escrito.

Llama la atención y resulta una diferencia considerable comparar lo que alegó el arquitecto madrileño con lo expuesto por Artiaga y Bort quienes, ante la posibilidad de dirigir un proyecto de la relevancia de éste, recargaron sus declaraciones de continuas alusiones a la proporción, la perspectiva, las matemáticas y el decorativismo que debía caracterizar las nuevas estructuras. Por el contrario, Ribera justificó sus apreciaciones alegando su propia experiencia personal y los conocimientos y títulos que este rasgo le había conferido²¹⁷. Así, atendió a que sabía de casos donde la erección de un chapitel se

216 Por la importancia de esta fuente, también ha sido transcrita en el apéndice documental aunque fragmentado al no ser posible su lectura completa. DOCUMENTO 17.

También se han conservado referencias a esta declaración en los siguientes documentos:

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1726. Libro 198. Fols. 112 r., 112 v. y 113 r.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fol. 3 r

217 No resultaba extraño en la época que los maestros de obras alardearan de sus titulaciones y de los nombramientos que habían ido consiguiendo a fin de optar a nuevos encargos o empleos de relevancia. Así, el mismo Ribera en 1737, con motivo de las quiebras que presentaba la torre de la catedral de Salamanca a cuyo reparo aspiraba, volvía a expresarse mediante una fórmula similar alegando ser “[...]”

había basado en la buena disposición de sus partes obviando incluso aspectos tan importantes como la fortificación. Para corroborar aún más su idea no dudo en señalar que si se componía lo que tenía pensado para las cubiertas de las torres de la fachada de la Catedral de Cuenca estarían al mismo nivel que otras torres ya existentes en ciudades españolas como Burgos, Granada y Sevilla e italianas como la propia Roma²¹⁸.

Pasando a atender los aspectos más técnicos y a pesar de no poder comprender por completo el discurso del maestro al encontrarse muy dañada su declaración por una mancha de humedad, el maestro pasó a indicar como se tenía que actuar sobre los cuerpos en que recaerían los chapiteles. Al igual que el resto de los maestros consultados determinó que se hallaban inclinados y vencidos con respecto a su plano. Los arcos de dichos cuerpos tampoco debían mostrar mejor estado y el artífice recomendó su demolición y posterior reedificación; cambiando sus claves y sustituyendo aquellas piezas quebradas se repararían los daños. No obstante, hizo

Director de la fábrica de Reales Cuarteles de Guardia de Corps y Infantería y de su Alteza Real la Señora Emperatriz y Señoras Descalzas Reales [...]”.

Cf. PORTAL MONGE, Yolanda: La torre de las campanas de la catedral de Salamanca..., op. cit., p. 84.

Así mismo, esta práctica ha sido contrastada por Beatriz Esquivias Blasco con motivo de sus estudios sobre la figura del arquitecto madrileño Teodoro Ardemans y, de manera continuada, se repite en la diócesis de Cuenca en casi la totalidad de los documentos emitidos por los maestros de obras. Con respecto a la figura de Ardemans cf. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726)*..., op. cit., pp. 65 y 73.

- 218 Con esta puntualización, el maestro se aleja de la constante que siempre se ha querido ver implícita en sus proyectos a la hora de supeditar estos elementos verticales propios de la tradición hispánica a favor de la representatividad de los remates de los espacios centrales de los cruceros.

Así mismo y a tenor de estas palabras, se debe anotar que no existen referencias concretas que aludan a que Pedro de Ribera se trasladase, por motivos profesionales o como mero visitante, a las ciudades españolas citadas. Estas anotaciones quizá sirvan para abrir nuevas vías de investigación que amplíen el número de ciudades y obras en las que el arquitecto pudo participar. No obstante, tampoco se debe descartar el hecho de que el maestro nunca hubiese viajado a dichas localizaciones y sus apreciaciones quedasen fundadas por el conocimiento de obras gráficas donde apareciesen monumentos localizados en estos emplazamientos. Mucho menos probable, aunque tampoco se debe descartar esta idea, es que Ribera se trasladase a Italia. Es más factible que la explicación a esta referencia haya que buscarla en la fuerte atracción que suscitaron la ciudad de Roma y sus construcciones en los arquitectos de la época y que, ante la imposibilidad de mucho de emprender tan ansiado viaje, se vio alimentada por la publicación de numerosos libros donde se representaron las iglesias y templos romanos. Estas edificaciones fueron entendidas por maestros de obras y artífices como auténticos paradigmas del saber hacer constructivo. Atendiendo al grueso de textos que poseyó Ribera -si bien su biblioteca no fue ingente y se le contabilizan en posesión unos setenta títulos- cabe destacar que contase con un volumen de la importante obra *Insignium Romae Templorum prospectiva* publicado en 1685 por Gian Giacomo de Rossis. En ella se podían contemplar templos y palacios que había sido levantados en la ciudad por artífices de la talla de Bernini, Borromini, Cortona o Reinaldi entre otros.

Vid. BELDA, Cristóbal [Coord.]: *Los siglos del barroco*. Madrid, Akal, 1997, p. 27.

Tampoco resultaría descabellado el aventurar que tal vez Ribera pudo manejar los ejemplares que poseyó en su biblioteca don Teodoro Ardemans en los que se incluyeron numerosas estampas y dibujos de edificios romanos. Por el interés de las mismas fueran constantemente requeridas, estudiadas y tenidas en cuenta por maestros de obras y conocedores de la disciplina arquitectónica.

Una relación de los textos pertenecientes a este grupo se localiza en BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726)*..., op. cit., pp. 1320-1324.

hincapié en que se volviesen a utilizar las piedras antiguas que se pudiesen conservar ya que quería evitar a toda costa una práctica, a sus ojos muy negativa, que ya había tenido lugar en estos remates: el empleo de materiales de diferente calidad.

Continuando con su explicación sobre cómo reforzar estos cuerpos cuadrados mandó macizar aquellos muros que estaban orientados hacia los laterales del templo destacando que se habían construido con ladrillo lo que no deja de ser, visto lo anterior, algo negativo. En sus esquinas, dichos cuerpos contaban con dos pilastras (muy probablemente pareadas) que, de la misma manera, se tenían que demoler para volver a componerlas empleando las piezas antiguas. Los paramentos debían tratarse de forma similar para conseguir compactar la estructura generando un basamento firme capaz de sustentar lo que se cargase encima. A fin de robustecer aún más esta parte de la torre, Ribera pidió que se introdujese un encadenado de hierro en la zona de la cornisa.

Parece ser que cuando el arquitecto tanteó estos elementos algún trabajo u obra se estaba realizando por lo que, buscando completar su declaración con datos contrastados, consultó al maestro de cantería que había estado sentando sillares en estos espacios. Pedro Palacios, en presencia de Ribera, de los comisarios nombrados para supervisar estos reparos y del Maestro Mayor de Obras Luis de Artiaga, leyó un informe en el que dejó registrado todo lo que se tenía adelantado hasta aquel momento. Por no incluirse en el legajo aquí presentado y siendo previsible tener que lamentar su pérdida, es aventurado determinar qué se había ejecutado. Así mismo y a pesar de que don Pedro de Ribera insertó en su escrito las palabras del cantero, la humedad impide su correcta lectura; solamente se puede constatar que el coste de todo lo que se tenía avanzado alcanzaba los seis mil reales de vellón.

Sólo restaba al arquitecto madrileño posicionarse sobre qué hacer con los ochavos que recaían en los cuerpos cubos de las torres. No dio opción a que se conservasen por hallarlos desplomados y fragmentados. Llamó la atención ante el hecho de que se habían empleado para su hechura dos tipos diferentes de materiales: piedra cortada en sillares en el exterior y mampostería en el interior; al igual, el grosor de sus paramentos no aseguraba que algo pudiese erigirse sobre ellos sin hacer peligrar el conjunto completo de las torres. Junto con estos riesgos estructurales y técnicos el maestro no vio oportuno pasar por alto que el estilo de estas piezas no casaba con los cuerpos cubos y no era correcto mantener tal discordancia.

Ribera determinó que el coste aproximado de cada uno de los chapiteles si se usaba piedra era de 1200 doblones o, su equivalente, 38400 reales de vellón. Mediante el uso

de una escala o pitipíe elaborado por el artífice se conseguían saber las medidas exactas y tantear qué cantidades de materiales se necesitarían para erigir ambos remates; se conseguía con ello abaratar costes y dar lugar a gastos superfluos.

Finalmente y a modo de conclusión, puntualizó que todos y cada uno de los entrantes y salientes de cada chapitel se tenían que distribuir correctamente a fin de evitar que se estancase el agua. Apoyaba así la realización de este tipo de decoraciones siempre y cuando se compusiesen con corrección; corroboraba su idea alegando que construir moles rectas y pesadas no era sinónimo de evitar filtraciones. Para ejemplificar su postura no tuvo impedimento de poner un ejemplo cercano y bien conocido por todos: el chapitel que cubría la torre de campanas.

Muy a pesar de todas las indicaciones emitidas por el arquitecto madrileño, el Cabildo de la Catedral de Cuenca consideró, tal y como era previsible dada su costumbre, que la elevada cantidad presupuestada no era abarcable para sus cortos medios. De nuevo, se optó por no decidir nada al respecto y únicamente se debatió sobre cuál era la mejor forma de agradecer a Pedro de Ribera su trabajo. Enterados de su marcha a la Corte decidieron que por “[...] el reconocimiento de la obra y trazas y declaraciones de los maestros y el diseño que nuevamente ha formado con su declaración [...] se le agasajaría con chocolate, bizcochos y varias aves:

“[...] se determinó que en atención a lo referido y a la cortesía y fineza con que se ha portado dicho don Pedro de Ribera se le regale con dos arrobas de chocolate de la mejor calidad, cuatro cajas de bizcochos y una docena de aves para el camino respecto de tenerse entendido se ausenta esta tarde de la ciudad [...]”²¹⁹.

2.4.2.3 Disposiciones finales emitidas por varios artífices. 1717.

Una vez tomadas las anteriores decisiones y como señaló puntualmente Barrio Moya, hasta el 19 de julio de 1727 no se volvió a tratar en ninguna sesión del Cabildo sobre este tema. Fue una vez más la falta de determinación de si se debían aprobar unas obras donde se emplease madera u otras donde se usase la piedra lo que hizo que los canónigos de la Catedral iniciasen nuevas diligencias²²⁰.

219 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1726. Libro 198. Fol. 112 v.

El coste que supusieron estas dádivas fue de 576 reales de vellón que quedaron anotados en A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 2. Fol. 48 v.

“Tuvo de coste el regalo que hice de orden de los señores deán y cabildo a don Pedro de Ribera por el registro que hizo de la obra nueva y traza para los chapiteles 576 reales. Consta de memoria por menor”.

220 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...* op. cit., p. 453.

Sin embargo y no menospreciando esta indicación, hay que señalar que muchos trámites y disposiciones tuvieron lugar con posterioridad a esta fecha. Una detallada lectura del libro de Actas Capitulares de 1727 así lo corrobora; si a ello se unen los nuevos documentos que han sido consultados con motivo de este estudio y que a continuación serán expuestos se puede afirmar que en este momento se dio el espaldarazo definitivo para concluir este episodio; si los resultados fueron o no los anhelados en un primer momento se verá a continuación.

A 28 de julio del referido año el Arcediano de Cuenca, el Maestrescuela y los canónigos don Duro y don Parada recibieron la orden de hablar con el Maestro Mayor de Obras del Obispado y con aquellos otros artífices que considerasen de confianza para tomar una decisión. Cuanto menos, llamará la atención del lector que, nuevamente y a pesar de haberse ejecutado por Jaime Bort unas trazas que agradaron hasta a los más afamados arquitectos, se pidiese un nuevo diseño. Mucho se ha hablado en este capítulo sobre los problemas económicos que tenía el Cabildo de Cuenca por lo que no parece aventurado manifestar que esta decisión viniese marcada por la necesidad de economizar. Tal vez esto motivó que se le pidiese a Nicolás de Riaza, como tesorero de la Catedral que era, que informase sin dilación de cuáles eran los caudales exactos de que disponía la fábrica para abordar esta empresa²²¹. Sin embargo, nada se registró en los documentos consultados sobre la cantidad con que finalmente se contaba lo que habría ayudado a comprender las decisiones que se tomaron.

No ocurrió lo mismo con la respuesta elaborada por los maestros que se consultaron ya que el texto que compusieron quedó adjuntado al legajo que se presenta en este apartado. Fue rubricado a 5 de agosto de 1727 y en su redacción conjunta participaron el Maestro Mayor Luis de Artiaga, el maestro Felipe Bernardo Mateo, Jaime Bort y el hermano carmelita Fernando de Santa Teresa; en ella, de forma aparentemente unánime y coordinada, versaron sus criterios y opiniones en una única propuesta. Es verosímil que la indecisión del Cabildo, la existencia de intereses comunes o tal vez la propia devoción hacia su trabajo les llevase a intentar conseguir en grupo lo que no parecían lograr de manera individual.

Todos ellos, exceptuando a Felipe Bernardo Mateo²²², habían quedado vinculados con

221 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1727. Libro 199. Fol. 78 r.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fols. 3 r. y 3 v.

222 Analizar y comprender los condicionantes que dieron lugar a que este artífice formado como carpintero

anterioridad a la fachada de la Catedral y a la erección de sus chapiteles. Independientemente de su condición o de cual hubiese sido su trayectoria, los cuatro maestros acudieron -al igual que otras tantas veces- a comprobar el estado en que se encontraban los dos cuerpos de torre sobre los que debían asentarse los chapiteles ya que no se podía dejar al azar el que sus plementos o arcos no fuesen firmes ante el enorme peso que se suponía recaería sobre ellos. Manifestando haber realizado esta visura de las obras, tal y como se registra al leer el inicio de la declaración que todos ellos firmaron²²³, llegaron a la conclusión de la zona inferior de las torres estaba en buen estado para sustentar unos remates de piedra pero no así el cuerpo cuadrado superior; debían reformarse sus arcos y cornisas aplicando tirantes de hierro y sustituyéndose cualquier piedra que se encontrase en mal estado. Todos estuvieron de acuerdo en que la propuesta que tiempo atrás había dado Jaime Bort y que había sido declarada como la más idónea era aquella que se tenía que ejecutar. Alegando que su coste ascendería a 34000 reales, todos los maestros declararon que se erigiesen los chapiteles “[...] como manifiesta el perfil demostrado en la traza de su mano izquierda anotada con una estrella, número 3=3 en el óvalo”. Esta signatura no deja lugar a la duda ya que, nuevamente, se hacía referencia con ella al diseño elaborado por Bort unos meses antes y que tan bien había sido considerado.

De nuevo ante la coyuntura de tener que posicionarse al respecto de si levantar los chapiteles empleando madera y pizarra o piedra, los diferentes artífices que firmaron esta declaración expusieron que la cantidad anteriormente referida correspondía con la primera de las opciones y que dicho coste era únicamente 1000 ducados -unos 11000 reales de vellón- menor que la segunda. Esta sutil indicación ejemplifica el interés manifiesto de estos artistas por elaborar los chapiteles con piedra a fin de asegurar una conservación óptima. Con el fin de respaldar aún más este criterio expusieron que apenas si existiría algún hombre de su tiempo que no recordase los terribles y devastadores incendios que habían asolado los chapiteles de madera más representativos de la ciudad:

fuese “colaborador” de maestros consagrados en el ámbito de la arquitectura pone de manifiesto lo poco que se sabe de su faceta profesional y del papel que desempeñó en las filas de los diferentes artistas que trabajaron para el Cabildo conquense. En esta tesis doctoral se ha incluido una biografía que aporta luz sobre los aspectos y condicionantes marcaron su trayectoria y le posibilitaron llegar a ser Teniente de Maestro Mayor de Obras de la Catedral.

223 Véase DOCUMENTO 18 en el apéndice documental.

“[...] apenas hay hombre en esta ciudad que no se acuerde haber visto arruinar el de la torre de las campanas, de la torre del Ángel, casa de moneda, casa de Muñoz y últimamente los de la fachada de esta santa iglesia que aunque el uno le consumió el fuego, el otro fue preciso apearle por que se caía excusando con esto el daño del fuego que puede sobrevenir a cosas mayores. Y absolutamente decimos en común sentir que los chapiteles hechos de madera suelen duran cuarenta años según la experiencia nos lo enseña [...]”.

No se registró ninguna otra información referente a estas diligencias en el libro de Actas Capitulares de 1727 y no hay datos que corroboren que se llegaron a levantar los tan ansiados chapiteles de piedra. En el legajo analizado sólo se anotó que un año después - a 25 de agosto de 1728- restaba por terminar el enlosado que formaría el pavimento del templo.

Ante esta falta de información es hipotético declarar que fue lo que se hizo finalmente aunque son muchos los indicios que confirmarían que no se pudo abordar la erección de los tan anhelados chapiteles de piedra porque no se considerase oportuno que la maltrecha fachada sustentase tan enorme peso o porque, mucho más probablemente, no se contase con la cantidad de dinero necesaria para asumir tan costosa empresa.

De haberse realizado alguna obra de gran magnitud se hubiese registrado en el Libro de Actas por su importancia y aparecerían en los legajos donde se anotaban los gastos las entregas de importantes partidas de dinero para tales menesteres; nada de esto se ha localizado.

Así mismo, es interesante traer a la memoria la vista de Cuenca que realizó en torno a 1773 Juan de Llanes y Massa (Fig. 13). En ella se aprecia el estado que presentaba la parte alta de la fachada de la Catedral varias décadas después de que acontecieran los hechos aquí expuestos. Se aprecian los cuerpos cúbicos horadados por arcos a los que tantas veces se hizo mención y, sobre ellos, sendas estructuras octogonales perforadas por una especie de ventanales rectangulares. Lo que más llama la atención no obstante es que sobre ellas no se localiza ningún tipo de coronación -ni pétrea ni de madera- de gran magnitud ni unos chapiteles de considerable representatividad. En su lugar, se aprecian dos cubiertas achatadas a cuatro aguas rematadas con tejas.



Fig. 13. Detalle de la vista de Cuenca de Juan de Llanes y Massa. Aprox. 1773.

Estos remates son los mismos que coronaron las torres de la fachada durante todo el siglo XIX. Los grabados que decoraron el *Viaje de España* de don Antonio Ponz en ediciones tardías y uno de los dibujos elaborado por el artista Jenaro Pérez Villaamil en 1849 confirman que nada nuevo se llevó a cabo en dicha centuria. La primera de estas imágenes (Fig. 14) presenta un perfil de la ciudad de Cuenca desde su zona oeste en cuya parte superior quedó reflejada la silueta de la fachada de la Catedral; bajo la imponente silueta del chapitel de la torre del reloj, la zona alta de la portada queda enmarcada por las dos pequeñas torrecillas que la flanqueaban siendo visibles las sencillas cubiertas antes mencionadas. De igual forma, el referido dibujo ejecutado por Villaamil (Fig. 15), aunque plasma el templo desde su parte posterior y altera la perspectiva del conjunto para presentar el frontispicio, vuelve a recoger que el estado de los chapiteles seguía siendo el mismo y nada se había obrado en ellos.

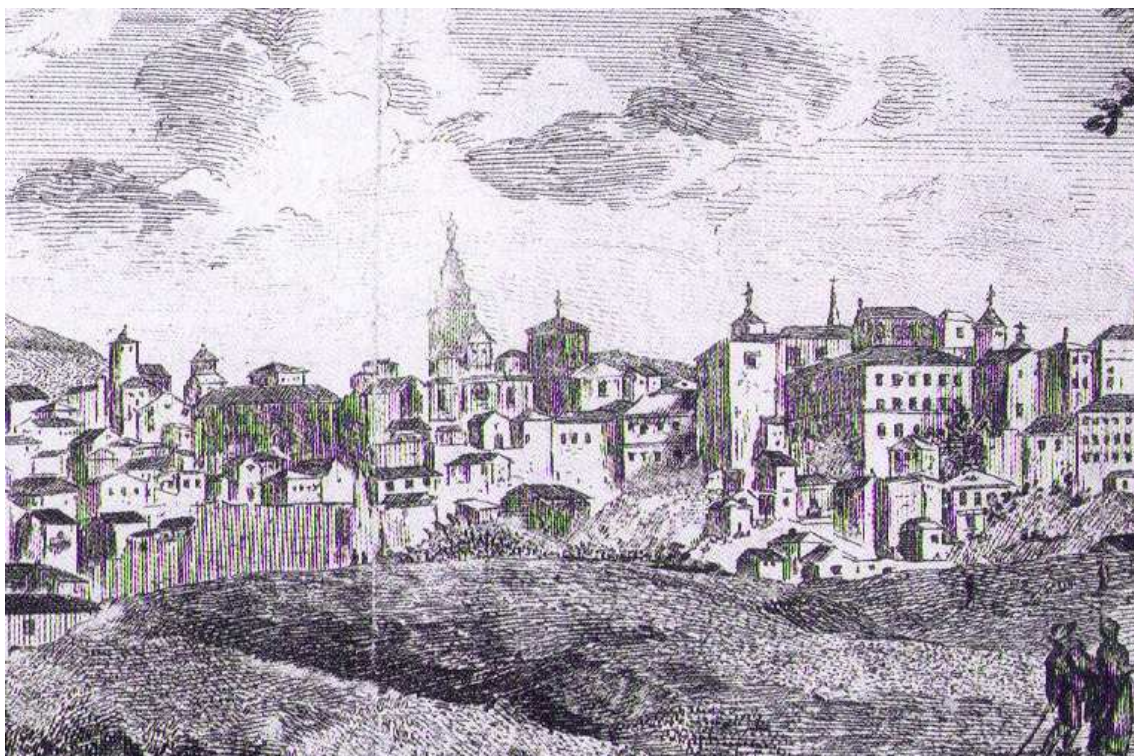


Fig. 14. Grabado insertado en la obra *Viaje de España* de Antonio Ponz. 1772 y ss.

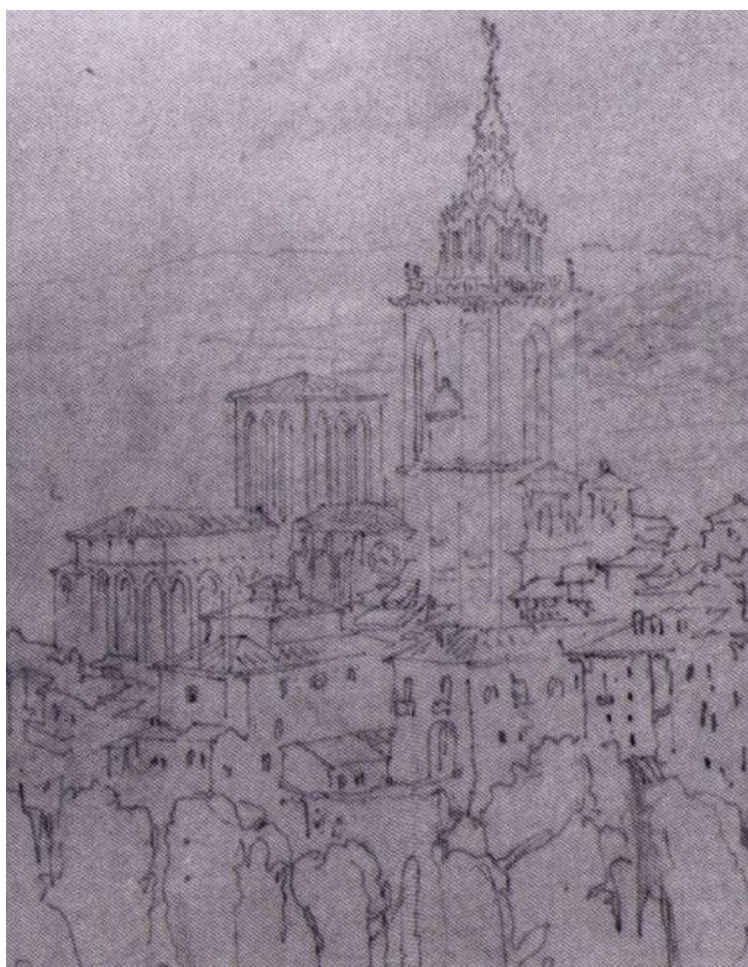


Fig. 15. Dibujo de Cuenca de Jenaro Pérez Villaamil. 1849

Es más, si se observa alguna de las últimas fotografías en las que aparecen estos mismos elementos antes del derrumbe de la torre del reloj y posterior desmantelamiento de la fachada a principios del siglo XX se aprecia que el proyecto de realizar dos imponentes chapiteles para rematar las dos torres existentes en aquella zona quedó relegado al olvido (Fig. 15). A pesar del paso del tiempo, sobre los citados cubos sólo se llegaron a levantar los ochavos que deberían haber soportado dichos remates. Dos tejados sin ningún tipo de intención monumental, escenográfica o decorativa continuaban cerrando el conjunto.



Fig. 15. Detalle de una fotografía anterior a 1902 donde se aprecian las dos torres que enmarcaban la fachada de la Catedral de Cuenca. En la parte superior a la izquierda se aprecia también el chapitel de la torre de campanas.

Aunque pocos de los anhelos del Cabildo quedaron reflejados en estas estructuras salve decir que sí se siguieron varias de las indicaciones expuestas a lo largo de todo el tiempo en que los diferentes maestros que trabajaron en la búsqueda de una solución adecuada compusieron sus declaraciones. Se mantuvieron las pilastras cajeadas que decoraban y reforzaban las esquinas de los cubos de las torres y se cerró al menos uno de los arcos -el de la esquina que mira hacia el ayuntamiento- que se había recomendado macizar. Para marcar el paso de este cuerpo cuadrado al ochavo se compuso una barandilla ornamentada por varias bolas de tradición escurialense. Además de abrirse ocho vanos adintelados -que en las imágenes fotográficas aparecen cerrados muy probablemente para evitar la entrada de aguas- se colocó sobre cada uno de ellos una tarja de gran volumen rodeada de lo que parecen formas vegetales.

La ejecución de estos detalles tal vez respondió a una primera etapa constructiva en que se pretendió seguir un proyecto mucho más ambicioso que quedó relegado a un segundo plano y que nunca llegó a materializarse. Tal vez la gran cantidad de proyectos que a partir de aquellas mismas fechas abordó el Cabildo en el interior del templo propiciaron que los caudales con que se contaba nunca fueran destinados a la erección definitiva de los chapiteles.

2.5

Pequeñas obras de reparación en la fachada y su entorno en los años 30 y 40

2.5.1 Actuaciones en los años 30.

Reparada la fachada de la Catedral de Cuenca gracias a las intervenciones anteriormente analizadas, se insinuó por José Luis Barrio Moya un importante parón en la actividad constructiva de este elemento y sus espacios anexos hasta 1740²²⁴.

Si bien es cierto que con los trabajos anteriormente desarrollados y analizados se consiguió dotar al imafronte de la anhelada firmeza de que carecía, todavía restaban por acometer otras obras de carácter menor que no deben obviarse y que se presentan aquí por primera vez. Se justifica por tanto que más allá de todo lo que concernía a la problemática estructural del conjunto, se tuvo muy presente mantener en buen estado las zonas que la rodeaban y que su belleza fuese manifiesta sin que ningún elemento resultase disonante o apareciese quebrantado; la antigüedad de muchos de ellos así lo propiciaba y era algo que se quiso impedir y solventar siempre que fue posible.

Por estos motivos, a 19 de julio de 1732 se localiza al Maestro Mayor de Obras del Obispado Luis de Artiaga cobrando 105 reales y 26 maravedís por el empedrado que había realizado en el pretil y las gradas que facilitaban el acceso al templo²²⁵. Así mismo, también se le abonaron 11 reales de vellón por un pequeño aderezo que realizó en el antepecho de dicho graderío²²⁶. Además de demostrar que se seguía trabajando en el perímetro del frontispicio, estas anotaciones confirman el continuo vínculo que tuvo

224 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...* op. cit., p. 453.

225 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libro de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 309.
En este mismo folio también se encuentra registrado el pago de 20 reales al maestro de cantería Julián Fernández por labrar dos piedras para las referidas gradas.

226 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libro de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 311.

el arquitecto para con esta obra ya que, por muy somero que aparentemente fuese lo que se debía abordar en relación a ella, atendió cualquier encargo que implicase incidir tanto en su zona perimetral como en su estructura propiamente dicha.

No habiéndose localizado los motivos -falta de dinero, ocupación de los maestros en otros encargos, desinterés [¿?]-, la actuación iniciada por Artiaga transcurría muy despacio y en lugar de repararse el conjunto se fueron incrementando los daños y quiebras que presentaba. Todavía en 1736 aparece una anotación en el libro de actas capitulares aludiendo a que se estaba trabajando en el empedrado de la zona de la fuente de la fachada y en los andenes que rodeaban el edificio por su zona sur²²⁷. De igual forma, a finales de 1739 era una bola de piedra la que se hacía recomponer en este mismo espacio a manos del maestro de albañilería y cantería Domingo del Olmo²²⁸.

Además de en esta zona y a lo largo de esta misma década, varias de las esculturas que adornaban la fachada tuvieron la necesidad de ser aderezadas para continuar mejorando el estado del conjunto a nivel ornamental. Para materializar estos encargos se recurrió a otro maestro que tampoco llegó a desvincularse durante su estancia en Cuenca de lo que acontecía en la fachada: Jaime Bort.

Así, en 1732 se localiza al arquitecto realizando una labor relacionada con el ámbito escultórico al tener que encargarse del aderezo de la efigie del apóstol san Pedro que se encontraba rematando uno de los pedestales de las gradas. Esta obra, que había quedado pendiente cuando el artífice compuso la efigie de Nuestra Señora del Perdón en 1725, se principió tras un acuerdo del Cabildo tomado a 4 de julio del citado año. Así mismo, en aquella misma sesión se habló de tener que aderezarse el resto de imágenes que faltaban por componer para el completo adorno de la fachada²²⁹ lo que pone de manifiesto que las labores que por aquel entonces se estaban realizando tenían un carácter ornamental.

La escultura de san Pedro quedó rematada y sentada en su lugar a finales del mes de

227 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1736. Libro 208. Fol. 5 r.

228 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 30. Expediente 8. 2. Fol. 93 v.

“Yo Domingo del Olmo, maestro de albañilería y cantería, vecino de esta ciudad he recibido del señor don Francisco Navalón Teniente de Obrero de la fábrica de esta santa iglesia cincuenta y nueve reales de vellón que ha tenido de todo coste una bola que se ha puesto en las gradas o borde de dicha santa iglesia hacia el lado de los oficios. Y por la verdad lo firmo en Cuenca a cuatro de septiembre de mil novecientos y treinta y nueve.

Domingo del Olmo [Rubricado]”.

229 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1732. Libro 204. Fol. 58 v.

agosto manteniendo su forma y estilo ya que el maestro en ningún momento llegó a componerla *ex novo* al tratarse de una restauración o reparo. Movidó por la devoción y el agradecimiento que tendría hacia el Cabildo, Bort no quiso marcar la cantidad a que ascendió su trabajo. Fueron los miembros de la mesa capitular quienes decidieron gratificar al arquitecto con 360 reales:

“Que se den a Jaime Bort 360 reales por el aderezo en la efigie del Apóstol san Pedro.

Los señores Arcediano de Cuenca y Barroeta dieron cuenta, que en virtud de la comisión que se les dio por el cabildo espiritual de 4 de Julio, por Jaime Bort se aderezó la efigie del Apóstol San Pedro y se ha puesto en las gradas a la entrada de la iglesia, estando su hechura muy en correspondencia de la de San Pablo. Y en orden de su coste, no se ha querido explicar pues sólo desea dar gusto al Cabildo, quien sobre gratificarle por este trabajo podrá resolver lo que fuese servido. Y habiendo conferido y votado, se determinó se le den a dicho Jaime Bort 360 reales de las rentas de la fábrica por el aderezo que ha hecho en la efigie de San Pedro. Con lo que el cabildo se levantó y todo pasó ante mí de que doy fe”²³⁰.

Al registrarse este pago en el libro de cuentas de la fábrica de la Catedral se anotó que, a pesar de tratarse de una obra de carácter escultórico, quien ejecutaba tal reparación era *maestro de arquitectura*; con esto se daba primacía a la categoría profesional del hacedor de los trabajos por encima del verdadero carácter que había tenido la intervención. El carácter plural de Bort como artífice versado en ambas disciplinas queda con esto más que justificado.

“Ítem se abonan 378 reales 2 maravedíes que el dicho don José Saiz, como tal teniente de obrero, los mismos que, por acuerdo de 27 de Agosto de 1732 se mandaron dar a Jaime Bort, maestro de arquitectura, por la ocupación que tuvo en aderezar la efigie del Apóstol San Pedro y sentarla en el pirámide que hay en uno de los lados de las gradas. Consta de certificación y recibo que entregó”²³¹.

La razón de que en esta anotación se hiciese mención a una cantidad mayor a la declarada por el Cabildo hay que buscarla en que en esta partida se incluyeron tanto el dinero que se abonaba al maestro como el montante de los materiales empleados: una piedra y cierta cantidad de alquitrán²³². Esto pone de manifiesto que la intervención

230 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1732. Libro 204. Fol. 82 v.

231 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libro de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 311.

232 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 28. Expediente 7. Fols. 5 r. y 5 v.

“A Jaime Bort	360 reales
Del coste de una piedra.	15 reales
De una libra de alquitrán.	3
Plomo de la fábrica. 20 reales	_____
	378 reales

acometida por Bort debió ser puntual y en ella no quedaría impronta evidente de su estilo propio; el maestro se limitaría a componer la efigie sin modificar sus rasgos para rehacer algún daño o imperfección que el paso del tiempo habría ocasionado.

No se vuelven a localizar nuevas actuaciones en la fachada de la Catedral de Cuenca en esta década aunque no se puede dar por concluido este apartado sin anotar un importante hecho que influyó directamente en lo que pudo acontecer en ella. A 5 de noviembre de 1737 fue promovido para ocupar el cargo de Obispo de la ciudad don José Flórez Osorio. Tras ocupar su cargo, el 22 de abril del año siguiente, éste se manifestó como un gran impulsor de las artes auspiciando bajo su mandato la construcción del trascoro, de la cajonería de la sacristía o del Transparente de san Julián en la Catedral así como otras muchas obras en el obispado²³³. Sin embargo, la primacía y proyección que se había otorgado a mejorar el estado de la fachada durante las décadas finales del siglo XVII y el primer tercio del siglo XVIII, con la consecuente atracción que arquitectos y maestros de obras a sus filas, se vio reducida. No cabe duda de que mucho se consiguió a tenor de mejorar su robustez con las obras efectuadas pero poco o nada se hizo a la sazón de crear un modelo novedoso acorde con su tiempo. Los gustos e intereses del Cabildo, influenciados sobremanera por el parecer de su obispo y por las directrices por él marcadas, se encaminaron hacia otras obras a favor de las cuales se canalizó todo recurso económico.

2.5.2 La finalización del proceso de remodelación de la fachada en los años 40.

Volviendo a traer a colación las palabras de José Luis Barrio Moya, nada nuevo y de

A fecha de 30 / 8 / 1732.

Como secretario de los señores deán y cabildo de la santa iglesia de Cuenca certificó que en el que por dichos señores se tuvo, hoy día de la fecha, se mandaron dar a Jaime Bort vecino de esta ciudad y maestro de arquitectura, trescientos sesenta reales de vellón de las rentas de la fábrica de esta santa iglesia por la ocupación y trabajo que ha tenido a componer y sentar la efigie del apóstol San Pedro en las gradas de esta santa iglesia, sobre que se hizo relación por los señores a quien se había dado comisión. Y para que de ello conste y el licenciado José Francisco Saiz, regidor de esta ciudad y teniente de obrero de las rentas de dicha fábrica, acuda a dicho Jaime Bort con los expresados trescientos sesenta reales. Doy la presente en Cuenca a veintisiete de Agosto de mil setecientos treinta y dos”.

233 Vid. MUÑOZ y SOLIVA, Trifón: *Noticias de todos los Ilmos. Señores Obispos que han regido la Diócesis de Cuenca...*, op. cit., pp. 547-560; BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op. cit., pp. 294-318; LÓPEZ FERNÁNDEZ, Luis: *El Seminario Conciliar de San Julián (1584-2006)*. Cuenca, Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 2009, pp. 45-51.

relevancia se realizó en el entorno de la fachada de la Catedral de Cuenca hasta 1740; tampoco hubo ninguna intervención en la torre de campanas. Esta fecha trajo consigo la toma de conciencia por parte del Cabildo de que todavía restaban cosas por hacer en ambos elementos para rematarlos con decencia; así mismo, no se debe pasar por alto que el paso del tiempo -sobre todo al respecto de la torre donde se habían desprendido varias piedras y se observaba muy dañada la palma que sujetaba el ángel de la veleta que la coronaba- fue causando desperfectos que se debían solventar²³⁴.

Tomando este dato como punto de partida de una nueva motivación constructiva -o más concretamente, de reparo y adecentamiento- se han localizado informaciones inéditas que justifican que con la llegada de la nueva década -y sin pasar por alto, como ya se ha mencionado, que los intereses económicos del obispo y Cabildo de Cuenca estaban centrados en potenciar otras obras en el templo- se volvió a intervenir en la fachada de la Catedral.

Una de las coyunturas más llamativas que se percibe de la lectura de los libros de actas y legajos de cuentas de estos años es que la mesa capitular, por razones muy diversas, no pudo recurrir y encargar estos proyectos a los maestros de obras que ya habían intervenido en dicho espacio con anterioridad: o bien habían fallecido, contaban con avanzada edad, se habían trasladado a otras ciudades o se hallaban ocupados en otros menesteres. Se consideró que la única persona que había tenido contactos previos con el imahfronte, conocía su verdadero estado y podía intervenir en su espacio circundantes sin inferir ningún daño al conjunto era el maestro de albañilería y cantería Domingo del Olmo quien, condescendiente y con agrado, asumió la dirección de los nuevos trabajos²³⁵.

Por no localizarse anotaciones que hagan pensar lo contrario, parece oportuno declarar que poco o nada se realizó en la estructura de la fachada propiamente dicha. Sin embargo e intuyéndose que los problemas de cimentación que desde antiguo afectaban al conjunto podían estar incidiendo de nuevo negativamente en él o pudiesen hacerlo en

234 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...* op. cit., p. 454.

235 Bajo su dirección trabajaron Benito Gil, vecino de la ciudad y maestro cerrajero, y Pedro de Larco, vecino de Palomera y tratante de maderas. A éste último le fueron abonados setecientos noventa y dos reales y diez maravedíes por el material que facilitó para erigir los andamios que precisaban los trabajos que se tenían que realizar.

En el mismo legajo en que se han extraído estos datos se lee que el coste total de los mismos ascendió a 5080 reales por lo que no debió tratarse de remiendos puntuales sino de una actuación más compleja como a continuación se intentará entrever a falta de otros datos.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 30. Expediente 8. 2. Fols. 16 r. y 16 v.

el futuro, se decidió reforzar el graderío que lo precedía; de igual forma, su estado no era decente, estaba desproporcionado y se ocasionaban inconvenientes en tan transitado lugar. A 17 de agosto de 1740 se trataron todos estos puntos en la reunión de la mesa capitular y se encargó a varios maestros que reconociesen la zona, que elaborasen un informe detallado donde se reflejase su estado y así decidir tras su lectura cual era la mejor solución²³⁶.

Si se tomó una decisión o no queda por el momento en el ámbito de la duda ya que nada se vuelve a localizar sobre este tema hasta 1742 cuando se constata que del Olmo -acompañado por “el maestro de sacar piedra de sillería en las canteras” Julián Peñalver- intervenía en el perímetro del graderío. Confirmar si previamente se habían consolidado las gradas y reforzado los cimientos de la fachada es una conjetura que, hoy por hoy, carece de base documental para corroborarla. Bien nada se llevó a cabo -no se debe pasar por alto que los esfuerzos económicos del Cabildo en aquellas fechas estaban dirigidos a otro tipo de labores-, bien se consiguió componer la zona con la decencia pretendida.

Fueran cuales fueran los hechos acontecidos poco tuvieron que incidir en la fisionomía del conjunto ya que ninguna de las referencias localizadas confirma que se estuviesen abordando labores ornamentales. Empleándose varias partidas de cal y piedra se repararon, recompusieron y compactaron aquellas piezas o elementos que el paso del tiempo y la incidencia de fieles y ciudadanos habían dañado²³⁷.

Queda dejar anotado en este apartado que sí hubo una pequeña incursión en la fachada propiamente dicha a lo largo de esta década. De nuevo en 1743, la imagen de nuestra señora del Perdón que había sido retocada por Jaime Bort años antes precisaba de reparo. Fue concretamente un desconocido José Montanar, “[...] maestro estatuario y escultor vecino de esta ciudad [...]”, el encargado de hacer y colocar un brazo que le faltaba al niño que portaba esta Virgen. Las propias palabras del escultor al rubricar el recibo en el que justificaba haber cobrado por su trabajo confirman este hecho:

“Yo José Montanar maestro estatuario y escultor vecino de esta ciudad he recibido del señor don Francisco Navalón teniente de obrero de la fábrica de esta santa iglesia catedral de esta ciudad cuarenta reales de vellón por haber puesto y hecho un brazo que le faltaba al niño que tiene la imagen de nuestra señora del Perdón que está en la fachada de esta santa iglesia. Cuenca y marzo veinte de mil

236 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1740. Libro 212. Fol. 85 r.

237 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 30. Expediente 8. 2. Fol. 19 r.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 385 r.

setecientos y cuarenta y tres.

José Montanar. [Rubricado]²³⁸.

Se concluye así que, aunque se tuviesen que seguir remendando las antiguas esculturas del frontispicio o interviniendo en sus espacios circundantes, la estructura propiamente dicha de la fachada no presentaba el carácter ruinoso que acompañó su andadura durante las primeras décadas del siglo XVIII y que las obras acontecidas -con mayor éxito algunas y sin escasa consecución otras- habían conseguido proporcionar al conjunto la firmeza y robustez que tanta falta le hacían. De igual forma, no dejando pasar por alto estos pequeños reparos, se mantenía el buen estado de uno de los elementos más representativos del templo.

Se cierra así un interesante capítulo en la historia de la fachada de la Catedral de Cuenca que no tendrá parangón hasta los primeros años del siglo XX cuando, tras el hundimiento de la torre de campanas, se decidió dismantelarla por completo y sustituirla por una creación de nueva factura.

Una vez analizadas todas y cada una de las diferentes actuaciones acometidas en la fachada de la Catedral de Cuenca y su torre de Campanas entre 1680 y 1750 queda claro que, sobre todo debido a una falta continua de medios económicos, nunca llegó a desmontarse el frontispicio gótico por lo que se dio lugar a continuas y más o menos efectivas reformas. Éstas implicaron tanto remodelaciones puntuales como añadidos que dejaron en el intento el empeño por dotar al templo más importante de la ciudad de un acceso de gran prestancia. Las torres que la enmarcaban no llegaron a cubrirse con chapiteles pétreos en ningún momento pese a los continuos intentos que se emprendieron y la coronación de la cercana torre de campanas quedó dismantelada por completo tras arruinarse el cuerpo que la sustentaba en 1902. Este mismo acontecimiento supuso la eclosión de la antigua portada que permitía el acceso al edificio muy a pesar -como se aprecia en fotografías efectuadas a escasos días del suceso (Fig. 16)- de que en ningún momento quedó dañada. Su conservación habría permitido no sólo analizar los vestigios y rasgos de una fachada de estilo medieval, si no también entender y comprender mejor lo llevado a cabo en época barroca ya que posteriormente se intervino muy poco en esta zona de la Catedral. Lo que sí se confirma con este dato es que, a pesar de no conseguirse adecuar el conjunto a los gustos y estilos de aquel momento, las obras abordadas sí marcaron un importante punto de inflexión en lo tocante a la firmeza que se infirió a este frontispicio que, a pesar de los años

238 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 30. Expediente 8. 2. Fol. 8 r.

trascurridos, pudo vislumbrar los albores del siglo XX.

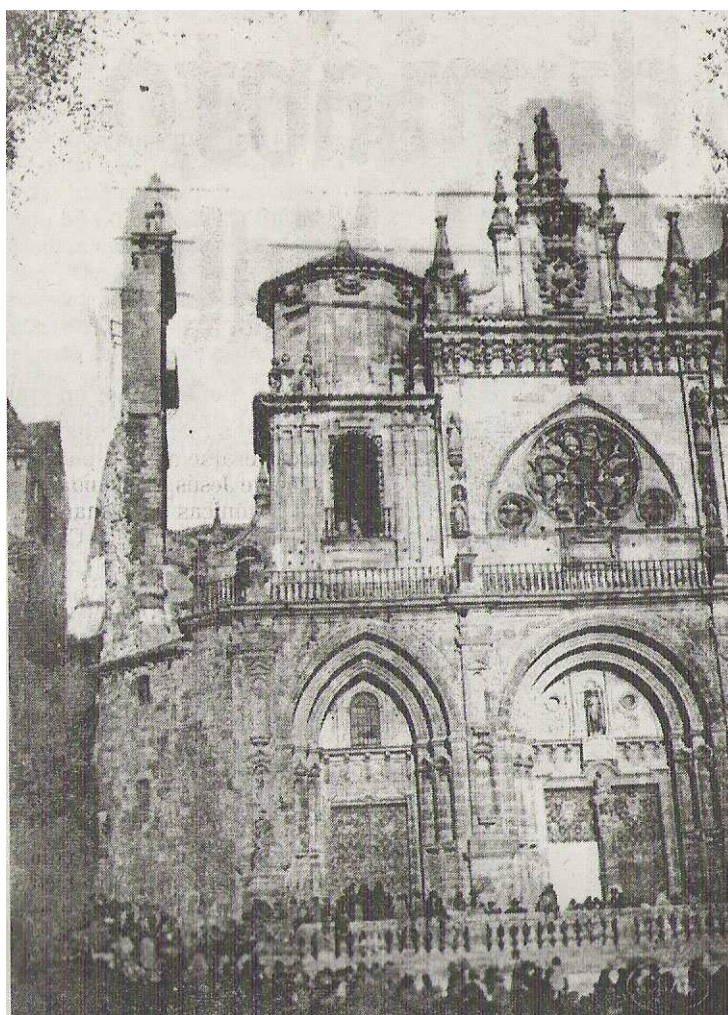


Fig. 16. Fotografía posterior al hundimiento de la torre de campanas de la Catedral de Cuenca en 1902.

Se aprecia intacta y sin ningún tipo de desperfecto la fachada del conjunto.

3

*JAIME BORT Y SU TRAYECTORIA
PROFESIONAL EN CUENCA
AUSPICIADA POR EL CABILDO
CATEDRALICIO*

PARADIGMA DE ARQUITECTO ITINERANTE Y MULTIDISCIPLINAR DEL
BARROCO.

3.1

Breve introducción y estado de la cuestión

Jaime Bort ha sido considerado uno de los arquitectos españoles más importantes del siglo XVIII. A pesar de los numerosos estudios que han abordado su personalidad artística existen importantes lagunas en torno a su formación y a los primeros años en que desempeñó su labor profesional en Cuenca. Tomando como punto de partida el conjunto de sus obras estudiadas y conocidas hasta el momento y atendiendo al contexto arquitectónico de su tiempo, Bort aparece como un artífice versátil que, desde una formación escultórica, fue capaz de atender a las más variadas disciplinas artísticas a lo largo de su trayectoria profesional.

En torno a la figura de Jaime Bort existe una cierta unanimidad a la hora de entender el grueso de su producción a la sazón de su obra más representativa: el diseño de la fachada de la Catedral de Murcia. Siempre se ha pretendido entender qué principios o directrices llevaron al maestro a actuar de la manera en que lo hizo en esta obra y a explicar cómo su actuación pudo determinar sus quehaceres posteriores. Estas limitaciones han impedido conformar una visión global del maestro más allá de los parámetros constructivos que determinaron esta intervención. No pretendiendo en ningún momento restar mérito a la misma, es necesario emprender el estudio de su figura sin caer en los tópicos que han determinado este análisis parcial.

Estos juicios de valor dependientes de una única obra han limitado el conocimiento que hasta el momento se ha tenido de un artífice conocedor de los principios que durante la primera mitad del siglo XVIII regían la pintura, la escultura, la retabística y, por supuesto, la arquitectura. La justificación de este carácter plural muchas veces se ha intuido y querido determinar en relación al periodo inmediatamente anterior al traslado de Bort a Murcia, es decir, cuando residió en Cuenca trabajando tanto para organismos civiles como, especialmente, para el cabildo catedralicio. Como quedará contrastado a lo largo de este estudio fue la mesa capitular conquense, caracterizada por una

indiscutible predisposición para las artes y por un inequívoco interés por contar para la ejecución o supervisión de las obras arquitectónicas con los más renombrados artistas del momento, la que marcó buena parte de la trayectoria profesional del maestro quien encontró en así el apoyo y respaldo imprescindibles que le permitieron desarrollar y poner de manifiesto el grueso de sus capacidades artísticas.

Desde el siglo XIX, los primitivos estudios que abordaron la figura profesional de Jaime Bort en relación a su participación como tracista a partir de los últimos meses de 1736 de la fachada de la catedral de Murcia dejaron constancia de su estancia previa en la capital conquense y de su vinculación ya no sólo con las disciplinas artísticas reconocidas como tales sino también con la ingeniería. Félix Ponzoa en 1844 le calificaba como “[...] maestro arquitecto de Cuenca [...]” mientras que, varios años más tarde -1889- Amador de los Ríos atendía a su condición de “[...] ingeniero y notable arquitecto de Cuenca [...]”²³⁹.

Fue don Andrés Baquero Almansa quien, varios años después, estableció el nexo que puso en relación al maestro con la ciudad de Murcia y su Cabildo. Como no era de extrañar, resultó previsible encontrar esta vinculación en los contactos entre clérigos y miembros de los capítulos de ambas sedes. Enfrascados desde varios años antes en un dilatado proceso mediante el cual solventar la ruina del imafronte murciano, por parte del Cardenal Belluga se decidió recurrir a su sobrino, el arcediano de Alarcón de la catedral de Cuenca don Fernando Alcaraz y Belluga, para encontrar al mejor artífice para dar con la solución más idónea con que reparar la fachada. Enterado de ello, el canónigo no dudó en recomendar a quien entonces *ostentaba*²⁴⁰ el cargo de Maestro Mayor de Obras de su Obispado: Jaime Bort. Así mismo, por este mismo autor se ampliaba la información que hasta entonces se tenía del arquitecto alegando, con el fin de justificar todo aquello que había sido capaz de poner de manifiesto en su proyecto, que no sólo se trataba de un maestro versado en teorías constructivas sino también en la disciplina escultórica²⁴¹.

239 Cf. respectivamente PONZOA y CEBRIÁN, Félix: “Portada de la Catedral de Murcia”. En *Semanario Pintoresco Español*. Madrid, Imprenta de Tomás Jordán, 1844, p. 132; RÍOS, Amador de los: *Murcia y Albacete*. Barcelona, Daniel y Costezo, 1889, p. 343.

240 El hecho de haber empleado la cursiva a la hora de insertar esta palabra se justifica en este capítulo dedicado a la figura de Jaime Bort en que se trae a colación si fue o no nombrado Maestro Mayor del Obispado de Cuenca.

241 BAQUERO ALMANSA, Andrés: “Historia de la portada”. En *Diario de Murcia*, 15 de junio de 1902. Consultado en *Rebuscos y documentos sobre la historia de Cartagena, Cehegín, Mula y Murcia*. Madrid,

Gracias a estas primitivas investigaciones, el propio Baquero Almansa incluyó en su *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes Murcianos* -publicado en 1913- la primera anotación que vino a resumir las labores que desempeñó Jaime Bort en Cuenca, su situación en aquella ciudad y los motivos que propiciaron su llegada a Murcia; alegando la necesidad que se vivió de buscar maestro competente para dirigir las obras en la fachada de la catedral afirmaba el autor:

“Arquitecto-escultor distinguido [...] Derribada la antigua *imafronte* y empezado el pilotaje para el «fundamento» de la nueva, fué traído D. Jaime Bort para Director de las obras. Era Maestro mayor de la Sta. Iglesia de Cuenca. El Arcediano de Alarcón en aquella ciudad, sobrino del Cardenal Belluga, lo recomendó al cabildo de Murcia. Vino Don Jaime, á mediados de 1736 [...]”²⁴².

A partir de esta fecha, la mayor parte de los autores que abordaron el estudio de la fachada de la catedral de Murcia -o quienes simplemente aludían a ella- recalaron una y otra vez en señalar este dato de la llegada del maestro a Murcia desde Cuenca. Así lo señalaron Elías Tormo y de manera mucho más documentada don José Sánchez Moreno²⁴³. No obstante, no fue hasta que George Kubler emprendió su estudio sobre la arquitectura española de los siglos XVII y XVIII cuando se señaló la dependencia que la arquitectura murciana tuvo al respecto de las manifestaciones propias de un estilo denominado “levantino”; la causa principal de esta transposición estilística quiso ser vista por el autor en la influencia que pudieron tener en Cuenca aquellos modelos y tipos “valencianos” aludiendo a la temprana presencia de Bort en la ciudad²⁴⁴ diseñando y trazando obras que quedarían adscritas a estos estilemas.

Mientras los historiadores del arte continuaban loando el papel de Bort como tracista del *imafronte* murciano y aportando nuevos datos sobre su hechura, se fue constatando de manera progresiva lo determinante que tuvieron que ser sus años vividos en Cuenca a la hora de entender y justificar qué aspectos recalaron en su producción posterior. La tantas veces insinuada condición de escultor del afamado arquitecto barroco fue confirmada en 1973 por Emilio Gómez Piñol quien, al estudiar la memoria que el propio Bort realizó para acompañar la descripción de las cinco plantas que ejecutó para

C.S.I.C., 1982, p. 194.

242 BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1913, pp. 193-194.

243 TORMO, Elías: *Levante. Provincias valencianas y murcianas*. Madrid, Calpe, 1923, p. 340; SÁNCHEZ MORENO, José: “Maestros de arquitectura en Murcia”. En *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia*. Murcia, Tipografía Sucesores de Nogués, 1942, pp. 19-20.

244 KUBLER, George: “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”..., op. cit., pp. 323-324.

la fachada de la catedral de Murcia, consideró imprescindible retrotraerse a la estancia del artista en Cuenca para intentar explicar documentalmente que fue en aquella región donde su conocimiento y práctica en lo tocante a la retablística y a la escultura configurarían la experiencia que llegó a poner de manifiesto en su proyecto murciano. Aun matizando que los trabajos que abordaría el maestro en aquella ciudad nada tendrían que ver con la magnitud y la prestancia de lo que supo plasmar para la fachada de la catedral de Murcia, el autor supo abrir un nuevo campo de estudio al confirmar que Bort había trabajado en Cuenca, además de como arquitecto, como dorador y escultor de una efigie del apóstol san Pablo por la que recibió un único pago en 1732²⁴⁵. Paralelamente a este tipo de estudios que se centraron en la labor de Jaime Bort en relación con su presencia en Murcia se fue ampliando el campo geográfico de estudio de su personalidad artística²⁴⁶, despertándose un especial interés en esclarecer el periodo en que residió y trabajó en Cuenca. Determinante resultó en este sentido el trabajo de María Luz Rokiski Lázaro que confirmó la autoría por parte del arquitecto de una de las obras civiles más importantes acometida en la capital conquense durante la primera mitad del siglo XVIII: la erección de un nuevo ayuntamiento. Junto a un completo estudio documental de la génesis del proyecto ideado por Bort, la autora no dudó en señalar cómo, para hacerse con este encargo, el artífice no sólo habría trabajado como escultor, retablista y arquitecto -anotando que había hecho un retablo para la iglesia de san Roque extramuros a la ciudad y que había obtenido el título de Maestro Mayor de obras de la Catedral- sino que habría dado lugar a otras obras a partir de su relación profesional con el Cabildo. Así mismo, también anotó que debían ser varias las

245 GÓMEZ PIÑOL, Emilio: "Jaime Bort y la fachada occidental de la Catedral de Murcia: algunas consideraciones sobre la índole estilística de su diseño". En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Arte*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1977, pp. 508-509.

246 Si bien varios de los autores mencionados hasta el momento también hicieron referencia en sus escritos a que Jaime Bort se trasladó a Madrid en 1748, nada anotaron al respecto de cuáles fueron los encargos que recibió. No fue hasta 1970 cuando Alejandro Ramos anunció que el arquitecto había trabajado en más puntos geográficos como fue el caso de Elche al determinar que se debía a un diseño suyo la ejecución del tabernáculo de la parroquia de Santa María. Cf. RAMOS FOLQUES, Alejandro: *Historia de Elche*. Elche, Talleres Lepanto, 1970, p. 512.

Sobre la presencia de Bort en Madrid fueron publicados en estas fechas varios artículos completos o referencias puntuales insertadas en textos que abarcaban el análisis de otros aspectos. Vid. PLAZA SANTIAGO, Javier de la: "La Puerta de Hierro de Madrid". En *Boletín del Seminario de Estudios de arte y arqueología*. Núm. XXXIX, Valladolid, Universidad de Valladolid. Servicio de Publicaciones, 1973, pp. 348-349; _____: *El Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1975, p. 48.

obras de Bort en Cuenca de las que todavía no se tenía noticia²⁴⁷.

La década de 1970 constituyó un auténtico periodo dorado al respecto de los trabajos que acometieron el estudio o compilaron ya no sólo datos profesionales de Jaime Bort, sino también personales²⁴⁸. A la vez que se seguían localizando documentos que le relacionaban con el diseño de nuevas obras, se escribieron artículos en los que por primera vez se atendía tanto a la exposición de datos meramente biográficos del artista como a aspectos que encumbraban su figura a la de los grandes arquitectos capaces no sólo de atender a concepciones teóricas sino también prácticas; fueron conocedores de una magna erudición que justificaba el saber hacer de sus producciones. Éstas quedaban vinculadas a las más variadas disciplinas artísticas tales como la pintura, la escultura y la tan loada arquitectura; al igual se atendió a su capacidad para la fontanería, la ingeniería o el urbanismo. Fue Antonio Martínez Ripoll el primero que trató todos estos aspectos inherentes en la personalidad de Bort en su artículo sobre el *Urbanismo utópico dieciochesco* resultando especialmente significativo el párrafo donde justifica las razones por las que Bort fue capaz de diseñar un novedoso proyecto ovalado para conformar la Plaza de la Alameda del Carmen de Murcia:

“En este sentido, no debe ni extrañarnos ni sorprendernos que Jaime Bort fuera capaz por sí solo de concebir una solución de tal originalidad e importancia. En primer lugar, está claro que supo asimilar las ideas y proyectos precedentes, que sin duda conocía, pues de modo positivo sabemos que poseyó una biblioteca privada de libros de «Architectura», junto con otros instrumentos conducentes a dicho arte. En segundo término, su magna obra: el Imafrente de la catedral de Murcia, nos demuestra por sí sola y con claridad meridiana el grado de profundidad y complejidad arquitectónicas alcanzado por Bort. En último lugar, la multipolaridad que presidió su actividad profesional: arquitecto, ingeniero hidráulico, retablista y escultor, nos manifiestan sus amplios conocimientos y sus fecundas dotes creativas”²⁴⁹.

Tras esta publicación, donde al autor también insinuaba la necesidad de conocer datos sobre la formación del arquitecto así como lo imprescindible que era localizar

247 ROKISKI LÁZARO, María Luz: “Jaime Bort y su obra en Cuenca”. En *Boletín de información del Ayuntamiento de Cuenca*. Núm. 70. Año XVIII. Cuenca, Ayuntamiento de Cuenca, 1972, p. 5.

248 MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: “Notas sobre una obra inédita del arquitecto Jaime Bort Milia”. En *Murgetana*. Núm. XL. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1975, pp. 89-92; CANDEL CRESPO, Francisco: “El enigma de don Jaime Bort”. En *Idealidad*. Núm. 9. Alicante, 1977; _____: “Noticias inéditas sobre el arquitecto Jaime Bort (I)”. En *La Verdad*, 27-02-1977, p. 8; LLAGUNO y AMIROLA, Eugenio: *Noticia de los arquitectos de España desde su restauración*. Tom. I. Madrid, Ediciones Turner, 1977, p. 112; TAPIE, Víctor L.: *Barroco y Clasicismo*. Madrid, Ensayos de Arte Cátedra S. A., 1978, p. 345.

249 MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: “Urbanismo utópico dieciochesco: la nueva Plaza de la Alameda del Carmen, en Murcia, por Jaime Bort”. En *Anales de la Universidad de Murcia*. Vol. XXXVI. Murcia, Universidad de Murcia, 1978, p. 310.

referencias de sus primeros pasos profesionales²⁵⁰, se vivió un notable interés por ampliar las informaciones que situaban a Bort trabajando en ámbitos geográficos en los que su presencia no se había constatado. De esta manera, vieron la luz varios artículos que confirmaron sus intervenciones profesionales en la parroquia de Santa María de Elche, diseñando el tabernáculo para el altar mayor- y en la de las santas Justa y Rufina de Orihuela, en relación al diseño de la sacristía y de una capilla de Comunión²⁵¹. No obstante, y a pesar de que también se emprendieron puntuales estudios en los que se analizaban las obras llevadas a cabo en la catedral de Cuenca durante toda su historia, apenas aparecieron referencias al arquitecto que ayudasen a perfilar el desarrollo de su actividad en aquella ciudad ni sobre las posibles obras que pudo acometer en relación o por intercesión del Cabildo²⁵². Paralelamente varios trabajos siguieron analizando la presencia del arquitecto ya no sólo en Murcia sino también en la Corte madrileña. Estos aportaron una serie de nuevas informaciones de gran interés a la par que no se dejó de hacer hincapié en el hecho de insinuar lo relevante que tuvo que ser para el devenir profesional de Bort la experiencia que, progresivamente, adquiriría durante su residencia en la capital conculse²⁵³.

No fue hasta 1990 cuando se publicaron algunos de los estudios más significativos tocantes a la figura de Jaime Bort. Por un lado se atendió a su presencia en Madrid, respondiendo a encargos relacionados con sus conocimientos de ingeniería hidráulica, a la par que se justificó su traslado a varias ciudades europeas con el fin de recabar ideas

250 Ibidem. p. 319.

251 NAVARRO MALLEBRERA, Rafael: *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*. Alicante, Caja de Ahorros Provincial de la Excm. Diputación de Alicante, 1980, p. 66; AA. VV.: *Catálogo de Monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1983, pp. 391, 395, 661, 682-683; NIETO FERNÁNDEZ, Agustín: *Orihuela en sus documentos. I. La Catedral, parroquias de santas Justa y Rufina y Santiago*. Murcia, Publicaciones del Instituto teológico de Murcia, 1984, [s. f.].

252 Cf. LUZ LAMARCA, Rodrigo de: *La Catedral de Cuenca del siglo XIII. Cuna del gótico castellano...*, op. cit.; BERMEJO, Jesús: *La Catedral de Cuenca...*, op. cit.

253 TOVAR MARTÍN, Virginia: *El Real Pósito de la villa de Madrid. Historia de su construcción durante los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1982, pp. 80-81. En MELENDRELLAS JIMENO, José Luis: "El arquitecto valenciano Jaime Bort Milia y la fachada principal de la Catedral de Murcia". En *Archivo de arte valenciano*. Tom. LXVI-LXVIII. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1986, pp. 35-39; ESPÍN RUEL, Joaquín: *Artistas y Artífices levantinos*. Madrid, Academia Alfonso X "El Sabio", 1986, pp. 230-231; TARRAGA, María Luisa: "Los hermanos Jaime y Vicente Bort en la Corte: el Puente Verde y el de Trofa". En *Imafronte*. Núm. 2. Murcia, Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte .Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 1986, p. 73; SÁNCHEZ ROMERO, Gregorio: *La Casa Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz*. Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1990, p. 24.

y experiencias que le permitiesen elaborar un proyecto de saneamiento público para la capital de España²⁵⁴. Así mismo, resultó un hito dentro de la bibliografía que analiza al arquitecto el trabajo de don Elías Hernández Albadalejo quien, tomando como punto de partida un pormenorizado análisis de los principios estilísticos, formales, económicos y sociales que dirimieron la erección de un nuevo imahfronte para la catedral de Murcia, insertó en su obra una detallada información sobre el arquitecto. Con el fin de documentar la categoría profesional que encumbraría a Bort a ser elegido como maestro capaz de diseñar dicha obra, el autor presentó una relación detallada de todos los datos que hasta aquel momento se conocían tanto de la faceta profesional como personal del arquitecto durante el periodo en que residió en Cuenca. No dudó en destacar, entre otras muchas informaciones, la participación del maestro como diseñador del ayuntamiento, la posibilidad de que colaborase en programas constructivos auspiciados por el Cabildo en la diócesis o la faceta que Bort había demostrado como fontanero y conocedor de aspectos propios de la ingeniería. Así mismo, Hernández Albadalejo realizó una especial mención a los supuestos trabajos que llevaría a cabo el arquitecto en el edificio de la Catedral -citando el caso concreto de su participación en la reforma del altar mayor y del retablo mayor en torno al año de 1725- alegando que dicha actividad sería determinante a la hora de haber sido reconocido con el título de Maestro Mayor²⁵⁵. De la misma manera, el autor intuía que la escasez de obras que hasta aquel momento se atribuían a la dirección o hechura de Jaime Bort durante su estancia en Cuenca era muy llamativa si se le comparaba con otros Maestros Mayores habiendo quedado así el estudio de su faceta profesional prácticamente limitado, y con ello sesgado, a casi una sola obra²⁵⁶.

254 BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: "La santé urbaine à Madrid. Le projet de Jaime Bort pour l'évacuation des eaux usées". En *Dix-huitième siècle*. Núm. 22, París, Presses Universitaires de France, 1990, pp. 255-267.

255 HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *La fachada de la Catedral de Cuenca*. Murcia, Asamblea Regional - Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba - Departamento de Historia del Arte de la Universidad - Caja Murcia, 1990, pp. 402, 404-405 y 411.

256 Ibidem. p. 411.

Este mismo desconocimiento parcial llevaba a Alfredo Vera Botí a plantearse la duda, en un estudio recopilatorio donde por parte de varios autores se analizaban diversos aspectos de la Murcia Barroca y donde la figura de Jaime Bort se enjuiciaba por su importancia y relevancia, de como un arquitecto "[...] entonces escasamente brillante [...] sin experiencia ni otro mérito hoy conocido [...]" habría alcanzado el reconocimiento de recibir tan insigne encargo. Cf. VERA BOTÍ, Francisco: "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la ciudad de Murcia". En *Murcia Barroca*. Catálogo de Exposición, Murcia, Abizanda y Broto, 1990, p. 38.

Apenas un año después, don José Luis Barrio Moya presentaba su tesis doctoral bajo el título *Arquitectura barroca en Cuenca* y en ella incluía una importante cantidad de datos que venían a confirmar que la actividad de Bort en relación a los encargos que recibió del Cabildo conquense fue notable, que el número de obras a que tuvo que hacer frente fue mucho mayor de lo que se había considerado y que fue un artífice de renombre y reconocimiento dado el carácter plural de su faceta profesional ya que supo hacer frente a encargos tocantes a las más diversas disciplinas artísticas. El autor trató la figura de Jaime Bort presuponiendo su llegada a la ciudad procedente o bien de Valencia o -tomando erróneamente como referencia las informaciones emitidas por Schubert o Martín González- de alguna zona de Holanda. Atendió también a su condición de proyectista del ayuntamiento de la ciudad, al hecho que en 1729 contaba con un taller y admitía aprendices y a los continuos contactos que mantuvo con el Cabildo de la ciudad incluso tras su marcha a Murcia ya que dio las trazas para el retablo de la capilla de san Miguel en 1740. Así mismo, aunque de manera puntual, en esta publicación se aludió a la significativa ejecución por parte del arquitecto de un diseño de la portada de la Catedral con plantas para sus chapiteles en 1726 a tenor de las continuas reformas que durante las dos primeras décadas del siglo XVIII se llevaron a cabo en esta zona del templo. También se corroboró documentalmente la ya conocida participación del maestro en la reforma del retablo mayor en 1724²⁵⁷.

Otra tesis doctoral, elaborada por Ana María López de Atalaya Albadalejo en 1998 bajó el título *La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca*, abrió todavía más el abanico de estudio de la personalidad artística de Jaime Bort en torno a su relación con varios retablos que fueron diseñados por él para parroquias de la diócesis conquense. Sus incursiones archivísticas deben ser entendidas como las primeras fuentes de información documentada que justifican la presencia del maestro en Cuenca. Gracias a ellas se conoce el que, por el momento, es el dato que por primera vez sitúa al maestro en esta zona en fechas tempranas. Concretamente, la autora dio a conocer su estancia en la casa del pintor Jerónimo Andrés con anterioridad a 1716. Además, entre otras atribuciones y obras ejecutadas para la Corte, vino a confirmar la autoría por parte de Bort de las trazas de los retablos de san Miguel de Santa Cruz de la Zarza, del de la virgen de la Soledad de Villares del Saz o del de Olmeda del Rey (datados en torno a 1721), de un diseño para un retablo en Valdecolmenas de Abajo (1728), de otro para el

257 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura barroca en Cuenca...*, op. cit., pp. 38, 58, 404-419, 453, y 535.

Santo Rostro de Honrubia (1730), de una pieza para la parroquia de los jesuitas de Huete (1732), del retablo de la capilla de la Asunción en el colegio de jesuitas de Cuenca (1740) o del ejecutado para Jesús de la Vera Cruz en la ermita de san Roque de dicha ciudad (1737). Haciendo mención también al proyecto que elaboró para la capilla de san Miguel de la Catedral de Cuenca en 1740, la autora concluye sus aportaciones a la figura del maestro alegando que tenía un taller establecido en la ciudad y atribuyéndole varias obras como el Jesús Nazareno y la Virgen de la Soledad de Villares del Saz (1713 aprox.), varias esculturas que se conservaron hasta la Guerra Civil en la parroquia de san Esteban de Cuenca, una Virgen de las Angustias que se veneró en san Felipe Neri o un retablo dedicado al Ángel de la Guarda para la Catedral²⁵⁸.

Al igual que estas dos últimas e interesantes aportaciones, se deben tener en cuenta una serie de artículos que, con posterioridad, han continuado con la estela de pretender entender y conocer la figura artística de Jaime Bort más allá del cierto anquilosamiento que le había conferido el ser analizado como promotor de una de las más representativas obras del barroco hispánico²⁵⁹ sin abordar ni establecer relaciones con “el caldo de cultivo” donde se gestarían las premisas, principios, estilo y rasgos que supo poner de manifiesto en la que puede considerarse como “obra-síntesis” de su

258 LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca...*, op. cit., pp. 137, 251-253, 285, 573, 603, 623-625, 778, 945, 982, 991-992, 1177 y 1180.

259 Para comprender el papel que tuvo Jaime Bort en Madrid a tenor de su capacidad como fontanero y conocedor de procedimientos y diligencias propias de la ingeniería, así como para comprender y conocer el viaje que emprendió por Europa para estudiar las mejores opciones con que dotar a la capital de España de un apropiado sistema de evacuación de aguas, resultan imprescindibles los siguientes estudios BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: *¡Agua va! La higiene urbana en Madrid. (1561-1761)*. Madrid, Caja de Madrid, 1998; _____: “Tradición y reforma en el Madrid de Fernando VI: la política urbana y el progreso de la ciudad”. En *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza (1746-1759)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, 2003, pp. 67 y ss.

Definitorio fue el artículo publicado en 1995 por Magín Arroyas sobre la relación del arquitecto con la localidad castellonense de Coves de Vinromà estableciendo allí el lugar de nacimiento del maestro en lugar de la errónea atribución que a tal efecto se daba al pueblo de San Mateo. Vid. ARROYAS SERRANO, Magín: “El arquitecto barroco Jaime Bort, autor de la fachada de la Catedral de Murcia, y su relación con Coves de Vinromà (Castellón)”. En *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Tomo LXXI. Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1995, pp. 155-162.

Así mismo, las referencias a su influencia en Murcia -ya no sólo teniendo en cuenta su obra del imafronte catedralicio sino, muy especialmente, su papel como retablista e ingeniero- y a su intervención en la ejecución de las Casas Consistoriales de Cuenca, así como a lo tocante a los posibles tratados y documentos que pudo llegar a conocer y manejar han ocupado buena parte de los artículos que han atendido a la figura de Bort. Cf. AA. VV.: *Murcia Barroca*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1990; ROKISKI LÁZARO, María Luz: *Arquitecturas de Cuenca*. Vol. I. Cuenca, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 337-341; BELDA NAVARRO, Cristóbal – HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editorial Regional de Murcia, 2006, pp. 305-312.

saber. La fachada de la Catedral de Murcia tal vez habría respondido a un planteamiento y a condiciones totalmente diferentes si su tracista no hubiese vivido la coyuntura cultural que, en buena parte bajo la atenta supervisión del cabildo catedralicio, tuvo a bien influirle en Cuenca. Por todo esto, entender la producción del arquitecto dentro del contexto en que esta se desarrolló resulta imprescindible no sólo para configurar parte de los aspectos que caracterizaron la que se debe considerar como primera etapa dentro de su producción, sino por vislumbrar cuan determinante fue el papel de la mesa capitular conquense y de los trabajos que para ella realizó en el posterior devenir de su plural y diversificada actividad profesional

3.2

El traslado de Jaime Bort a Cuenca Hipótesis sobre su llegada y primeros datos de su presencia en la ciudad

A pesar de la relevancia de Jaime Bort como uno de los más importantes maestros del barroco español, y de la misma manera que ocurre con otros muchos afamados artífices, se desconoce todo lo relacionado con sus primeros años de vida que constituyen y se presentan como una auténtica incógnita. Por ello, no es aventurado afirmar que se trata de un periodo en el que se registra un completo vacío de informaciones tanto en lo tocante a su vida personal como en lo que atiende a su faceta profesional y a la génesis o formación de la misma.

No obstante y tal y como ya se ha presentado en la introducción a este capítulo, se conoce un importante dato al respecto de la figura de Bort y no es otro que aquel que sitúa su nacimiento en la localidad castellonense de Coves de Vinromá en torno al año de 1693²⁶⁰.

Aun en el campo de las hipótesis, no resulta descabellado aventurar que los primeros años de vida del futuro maestro debieron transcurrir bien en tierras castellonenses bien en el cercano e importante foco cultural que por aquella época constituía Valencia. Trayendo a colación el estudio realizado por la doctora Yolanda Gil al respecto de la *Arquitectura barroca en Castellón* se debe tener presente que aquellos jóvenes que aspiraban a dedicar su vida a la construcción o la arquitectura contaban con dos núcleos u organismos claramente diferenciados donde poder formarse. Por una parte el gremio y por otra las familias que se agrupaban en auténticos talleres donde se regulaba el oficio

260 Ambos datos se extraen del documento firmado por el propio Bort a raíz de su traslado a Madrid desde Murcia con el fin de otorgar poderes a su esposa en el caso de que le sobreviniera la muerte y de su posterior testamento.

El razonamiento lógico de dichos escritos se encuentra en el ya citado artículo de Magín Arroyas Serrano mencionado en la nota al pie número 21.

y cuya capacidad de traslado constituía una de sus principales características²⁶¹. Cuál de estos dos caminos seguiría Bort resulta actualmente una incógnita. No habiéndose emprendido estudios en relación a este periodo de la vida del artífice únicamente queda plantear diferentes hipótesis a tener en cuenta.

La primera de ellas respondería a que, bien en el seno familiar bien en relación con el gremio o bien con algún maestro reconocido, Jaime Bort pasase los primeros años de su vida e iniciase su formación en tierras de Castellón para pasar posteriormente, y sin que se conozca el motivo, a la zona de Castilla. Otra posibilidad es que el maestro se trasladase a Valencia o a alguna localidad cercana donde iniciaría su educación o bien la continuase si ya hubiese recibido ciertas nociones sobre escultura, arquitectura o construcción en su lugar de origen. Consultada la relación de nombres que obtuvieron el título de maestro de obras de Valencia durante los primeros años del siglo XVIII no se ha localizado el de Bort por lo que la coyuntura que dio lugar a su conformación como maestro no debió tener lugar en este organismo²⁶². Tampoco se ha localizado ningún dato que le sitúe en las filas de algún importante arquitecto o de algún reconocido escultor trabajando como aprendiz u oficial.

A la espera de poder exponer informaciones más rotundas en futuros estudios, no cabe duda de que si este hipotético traslado de Bort a Valencia tuvo lugar, el futuro artífice se encontraría ante una ciudad en la que los parámetros propios del barroco más típicamente seiscentista se soslayaban con la génesis del movimiento *novator* constituyendo un núcleo cultural de indudable relevancia²⁶³.

261 Por ello, la autora no duda en señalar a tenor de este rasgo la cierta asiduidad con la que estos grupos de maestros se trasladaban a zonas de Cataluña, Navarra y Cuenca.

GIL SAURA, Yolanda: *Arquitectura barroca en Castellón...*, op. cit., pp. 165-168.

262 PINGARRÓN-ESAÍN SECO, Fernando: "Maestros de obras de la ciudad de Valencia designados entre 1675 y 1787 y sus exámenes". En *Ars Longa*, núm. 13, Valencia, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, 2004, pp. 33-51.

Para corroborar esta información, también ha sido consultado sin encontrarse ningún dato al respecto de Jaime Bort el Libro-registro de los asentamientos como "obrer de vila" de los aprendices que han pasado favorable el aprendizaje con sus maestros ante los clavarios y mayoresales conservado en el Archivo Municipal de Valencia.

Archivo Municipal de Valencia. Gremios en General, Caja núm. 9. Libro núm. 2.

263 Sobre la amplia cultura valenciana durante las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del siglo XVIII véase a modo de ejemplo PESET LLORCA, Vicente: "La Universidad de Valencia y la renovación científica española (1686-1727)". En *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Vol. XLII. Castelló de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1966; NAVARRO BROTONS Víctor: "La renovación de las ciencias físico-matemáticas en la Valencia pre-ilustrada". En *Asclepio*. Vol. 24. Madrid, CSIC, 1972; _____: *Tradició i canvi científic al País Valencià moderns (1660-1720): Les ciències Físico-Matemàtiques*. Valencia, Eliseu Climent, 1985; _____: *Història de la Ciència al País Valencià*. Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo, 1995; _____: *El movimiento novator en la*

Ante la falta de informaciones concretas que permitirían un posicionamiento a favor o en contra de cualquiera de estas dos hipótesis, no se debe pasar por alto el desarrollo de un importante acontecimiento histórico cuya repercusión –ya señalada anteriormente a la hora de atender a la figura de Juan Pérez Castiel- además de en el resto del territorio hispánico, fue definitoria tanto para el reino de Valencia en general como para parte sus ciudadanos en particular: la Guerra de Sucesión. Durante el transcurso de la contienda y sobre todo tras la victoria del candidato francés, Felipe V, muchos habitantes de esta región se vieron obligados a trasladarse a tierras limítrofes, como fue el caso de las manchegas, a fin de obviar el posicionamiento político que mantuvieron durante el conflicto.

Las razones que motivaron la elección a favor de Castilla La Mancha en el caso concreto de Bort habría que buscarlas o bien en la proximidad de este territorio o bien en la existencia de algún contacto personal o profesional que le asegurase que allí encontraría un panorama idóneo y propicio para continuar con su labor profesional. El futuro arquitecto debía contar con entre 14 o 16 años y no resulta desdeñable plantearse que pudo viajar formando parte del cuerpo de oficiales de algún artífice.

Resulta mucho más improbable que la fama alcanzada por Bort en los primeros años del siglo XVIII hubiese alcanzado niveles de reconocimiento tales que diesen lugar a que fuera demandado directamente por algún mecenas conquense o incluso por el propio Cabildo de la Catedral ya que las primeras obras a que tuvo acceso no demuestra su acepción a la categoría de afamado maestro. Por todo ello parece más oportuno plantear, hasta que se localicen nuevos datos, que Bort se trasladó a Cuenca bien por motivos políticos, por encontrarse adherido a algún grupo de oficiales a cargo de un maestro con cierto renombre o, tal vez, por propia inclinación personal al considerar que las oportunidades que le brindaba la capital del obispado conquense eran buenas para la eclosión de su carrera profesional²⁶⁴.

España de finales del siglo XVII y las disciplinas físico-matemáticas. Valencia, Universidad de Valencia – CSIC, 1999; MÁS i USÓ, Pascual: “Academias valencianas durante el Barroco”. En *De las academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*. Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo, 1993, pp. 173-224; _____: “Academias ficticias valencianas durante el Barroco”. En *Criticón*. Vol. 61. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, 1994, pp. 47-56; LÓPEZ PIÑERO, José María - NAVARRO BROTONS, Víctor: *Història de la Ciència al País Valencià*. Valencia, IVEI, 1995.

264 Sirva como dato complementario a esta idea el que los padrones de la ciudad de Cuenca de 1707, 1712 y 1715 respectivamente -por responder al posibles intervalo de tiempo en el que Jaime Bort pudo llegar a la ciudad- reflejan el escaso número de vecinos que se dedicaban a actividades relacionadas con la pintura, la escultura y la arquitectura. Esta reducida cantidad de trabajadores cualificados y capacitados para

El primer dato contrastado que sitúa a Jaime Bort en Cuenca fue presentado en 1998 por Ana María López de Atalaya Albadalejo: en 1715 estaba residiendo en la vivienda del pintor Jerónimo Andrés. Esta referencia se extrae del propio testamento que dicho pintor hizo redactar apenas un año después. En él se dejó escrito que había acogido temporalmente a Bort en su casa y que le debía entre 8 y 10 pesos que éste había prestado a su mujer durante un periodo de tiempo en que estuvo enfermo. Así mismo, alegaba Jerónimo Andrés haberle dado cama durante un año y no haber recibido pago por ello siendo necesario ajustar ambas cuentas²⁶⁵. No existe ninguna referencia en este documento que confirme que la relación entre ambos fuese profesional actuando el pintor como mentor de su inquilino. Por ello es aventurado afirmar que Andrés formase a Bort hasta que no aparezcan informaciones que así lo corroboren. De lo que no cabe duda es de la existencia en casa del pintor de libros de geometría, cuadernos de estampas y un buen número de libros de letras que sí pudieron ser influyentes en los conocimientos teóricos que progresivamente iría adquiriendo el futuro arquitecto²⁶⁶.

Es probable que por aquellas mismas fechas y a sus 22 años de edad, Jaime Bort contase con cierta experiencia si bien ésta se centraría en la disciplina escultórica. Dos años antes, en 1713, se ha querido ver la participación del maestro en la realización de dos esculturas para la parroquia de Villares del Saz²⁶⁷. De poder justificarse esta información, ambas piezas se considerarían como las dos primeras imágenes que el artista realizó tras su llegada a la diócesis conquense que, además, se retrotraería un par de años antes. Se trata concretamente de las figuras del Cristo Yacente (Fig. 1) y de la virgen de la Soledad (Fig. 2) de la ermita de Jesús Nazareno de Villares del Saz que se

atender a las obras y trabajos que se pretenderían llevar a cabo en la ciudad, tanto desde un punto de vista civil como a nivel eclesiástico -siendo el Cabildo el principal mecenas- facilitaría sobre manera el que aquellos oficiales o maestros que buscaban ejercer su labor encontrasen el lugar idóneo donde poder hacerlo. Conocer que organismos: ayuntamiento, concejo o Cabildo, o que personalidades privadas auspiciarían con su protección y con su mecenazgo la llegada de este tipo de artífices resultaría esclarecedor. Si bien no existen estudios que analicen esto, no hay duda de que la catedral de Cuenca y los miembros de su mesa capitular debieron jugar un papel fundamental.

265 LÓPEZ DE ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca...*, op. cit., p. 137 y 138.

266 Ibidem. p. 139.

267 LÓPEZ DE ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca...*, op. cit., pp. 573 y 945 respectivamente.

La autora remite como fuente de su afirmación al texto a VILLAGARCÍA GÓMEZ, Celedonio: *Villares del Saz. Breve relación de datos para su historia*. Cuenca, Arcograf, 1983, pp. 44-48.

Es preciso dejar indicado que en este último texto no se incluye ninguna referencia documental que confirme que dichos datos han sido contrastados.

han querido presuponer salidas de su mano.



Fig. 1. Cristo yacente de Villares de Saz en el interior de su urna. Jaime Bort. 1713 [¿?]



Fig. 2. Detalle del rostro de la Virgen de la Soledad de la parroquia de Villares del Saz. Jaime Bort. 1713 [¿?]

A la espera de que se pueda corroborar la autoría concreta de estas esculturas o de otras posibles obras tempranas del maestro, de lo que no cabe duda es de que conocer la génesis y los orígenes de su saber hacer resultarían claves a la hora de marcar las directrices que caracterizaron la vertiente profesional de Bort en sus primeros años en Cuenca y que, parece ser, quedó ligada a los ámbitos escultórico y pictórico. Por ello, estas dos sencillas pero a la par trascendentales apreciaciones vendrían a conectar al maestro tras su llegada a Cuenca con dos disciplinas aparentemente “alejadas” de la

condición de arquitecto que siempre se ha visto inherente en su persona.

Muchos autores han ido intuyendo y ensalzando esta capacidad que tuvo el artista de demostrar una absoluta maestría y un notable conocimiento de las diferentes disciplinas artísticas en perfecta simbiosis, sobre todo a la hora de analizar su proyecto para la fachada de la Catedral de Murcia. Las premisas, principios y directrices que marcaron esta manera de actuar tuvieron que gestarse en buena medida durante los primeros años de trabajo de Bort o, lo que es lo mismo, durante su estancia en la ciudad de Cuenca. Sirvan las palabras de Ana María López de Atalaya para resumir la importancia que se debe otorgar a uno de los periodos más desconocidos del artista cuyo estudio ayudará a comprender buena parte de su producción posterior:

“[...] si ha sido admirado por su imafrente catedralicio de Murcia, habría que plantearse cómo, dónde y en qué circunstancias pudo adquirir tanta brillantez artística [...]”²⁶⁸.

268 LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del Barroco en la Diócesis de Cuenca...*, op. cit., p. 1527.

3.3

Jaime Bort como escultor y retablista en sus primeros años en Cuenca.

El inicio de sus contactos con el Cabildo de la Catedral (1720-1723)

A posteriori de la mencionada referencia documental que sitúa a Jaime Bort en Cuenca al menos a partir de 1715 conviviendo con el pintor Jerónimo Andrés, nada se sabe de lo que pudo acontecer en la vida del artífice hasta 1720. Se presenta aquí por primera vez como en ese momento, y sin duda por las relaciones laborales y personales que tuvo entre ambas fechas, el maestro estableció una unión profesional con el Cabildo de la Catedral que se prolongó durante el amplio periodo de tiempo que residió en la capital conquesa. Ya desde este primitivo instante hay que tener presente que haber entrado en contacto con tan importante mecenas fue crucial en el devenir laboral del artífice.

Desde antiguo, se conservaba en el templo un Monumento que se erigía cada Semana Santa en una de las naves con el fin de venerar en él a Cristo resucitado. El nefasto estado de conservación del mismo y el hecho de que respondiese a un estilo que nada tendría que ver con los gustos de la época dio lugar a que por parte de los miembros de la mesa capitular se viese necesaria su sustitución. Para tales menesteres se recurrió, como era costumbre, a alguien en quien se tuviese cierta confianza o de quien al menos se supiese que era capaz de realizar su oficio con arte: Jaime Bort.

Buscar las razones exactas que propiciaron esta elección resulta aventurado y toda reflexión únicamente quedaría sujeta a hipótesis. Además, el hecho de desconocer qué aconteció en la vida de Bort durante nada menos que cinco años dificulta barajar cualquier tipo de idea. Sí es cierto que el padrón de vecinos de 1719 confirma que el artífice todavía no se hallaba avecindado en la ciudad lo que no ocurre en el siguiente registro que se hizo de los habitantes de la ciudad de Cuenca en 1724.

Sí es verdad que no se ha localizado ningún pleito o queja que confirme el carácter

foráneo del maestro ante la continua reticencia que los artífices conquenses mostraban por quienes, originarios de otras zonas, querían ejercer esta profesión en la ciudad. De esto se deduce que, progresivamente, fue alcanzando cierto prestigio profesional a la par que ubicando su residencia definitiva en Cuenca. Los contactos que establecería durante estos años también pudieron favorecer su ascenso profesional.

Lo que sí se confirma, independientemente de las conjeturas enunciadas, es que tanto la demanda que hizo el Cabildo de su persona para atender a la reforma del Monumento de Semana Santa ya citada como los diferentes encargos a los que tuvo que dar respuesta después -tanto en el templo catedralicio como en la diócesis- respondieron a su dedicación a la escultura y la retablística más allá de cualquier otra ocupación. En fechas tan tempranas no se ha localizado ningún dato documental que relacione a Bort con las labores propias de un arquitecto. No obstante, el artífice demostró que su cultura iba más allá de la de ser un mero escultor ya que supo poner de manifiesto y dejar intuir los principios básicos que conformarían con el tiempo al maestro plural que llegó a ser.

3.3.1

Obras para la Catedral

LA REMODELACIÓN DEL MONUMENTO DEL JUEVES SANTO (1720).

Hasta la realización de este estudio no se tenía ningún tipo de constancia de que Jaime Bort hubiese intervenido en el proceso de remodelación de una de las estructuras más importantes de la Catedral de Cuenca: su Monumento de Semana Santa²⁶⁹. Dada la fecha en que esta participación tuvo lugar -1720- y en ausencia de nuevos datos sobre los primitivos trabajos del artífice, se trata de la primera información que establece una conexión laboral entre el maestro y el Cabildo catedralicio.

La erección en las catedrales españolas durante la celebración de la Semana Santa de un contenedor donde depositar la Sagrada Forma tras la celebración de la Misa “In Coena Domini”, mediante el cual se rememoraba el sepulcro de Cristo, constituyó una

269 Poco se sabe de los orígenes de esta obra salvo que ya contaba con mucha antigüedad a mediados del siglo XVII y tuvo que ser reformada entre 1648 y 1649 a manos de Gerónimo Sáez. En este mismo período se añadieron a su escenografía las pinturas que cerraban los arcos y la parte alta de la nave donde se ubicaba en las que, de la mano del pintor Cristóbal García Salmerón, se compusieron un apostolado completo y varios profetas.

BERMEJO DÍAZ, Jesús: *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., p.320 y 321.

constante en el periodo barroco no sólo desde el punto de vista litúrgico²⁷⁰ sino también si se atiende al interés que se generalizó a lo largo de la época moderna por la construcción de arquitecturas fingidas donde las artes aplicadas cobraron especial protagonismo. Desde los postulados marcados por el Concilio de Trento, la veneración hacia la Eucaristía se había extendido en los territorios hispánicos. Junto a la creación de custodias, tabernáculos, sagrarios y elementos con que conmemorar el Corpus Christi, el despliegue de medios con que dotar y hacer significativos los Monumentos de la Semana Santa resultaron clave a la hora de entender los estrechos vínculos establecidos en esta época entre religión y producción artística. De forma paralela al levantamiento de auténticos “tronos eucarísticos”, el uso de extensos repertorios de cortinajes, pinturas y platerías con los que configurar una auténtica tramoya de carácter ilusionista y de importante componente escenográfico vinieron a constituir tipologías capaces de aunar lo arquitectónico con aquello que, en primera instancia y teniendo siempre presente el contexto cultural, era considerado como aplicaciones o anexiones decorativas.

Aunque resultan esclarecedores los numerosos estudios que han tratado sobre esta tipología, como bien indica Jesús Rivas Carmona “[...] el tema está todavía por abordar en toda su extensión [...]”²⁷¹. Dado el carácter temporal -ya que la palabra efímero implica un cierto uso perecedero y no era tal el caso- que se daba a este tipo de construcciones, las cuales una vez utilizadas o bien eran cubiertas y permanecían escondidas hasta el año siguiente o bien se desmontaban y guardaban en alguna dependencia de los templos²⁷², no es de extrañar que apenas se hayan conservado

270 Una interesante relación de los principios litúrgicos que propiciaron el uso de Monumentos de Semana Santa en las Catedrales españolas así como el análisis del significado y la funcionalidad de los mismos puede leerse en CALVO RUATA, José Ignacio - LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos: “Los Monumentos de Semana Santa en Aragón. Siglos XVII-XVIII”. En *Artígrama*. Núm. 19, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 96-102.

También resulta interesante consultar Cf. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “La función de las artes suntuarias en las Catedrales: Ritos, Ceremonias y Espacios de Devoción”. En *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*. Madrid, Fundación BBVA, 2001, pp. 158 y 160.

271 RIVAS CARMONA, Jesús: “La significación de las Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras en las Catedrales: Los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata”. En *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismo*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, p. 501.

Una reflexión similar aunque mucho más breve es la que realiza en esta misma obra el autor Germán Ramallo Asensio en su artículo “Aspectos Generales de la Catedrales españolas en el Barroco y su proyección al siglo XIX”, pp. 36-37.

272 Aludiendo al modelo que se erigía en la Catedral de Sevilla, Bonet Correa señala esta característica inherente en los monumentos de Semana Santa Cf. BONET CORREA, Antonio: *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid, Ediciones Akal, 1990, p. 16.

algunos ejemplos o que únicamente se tengan localizadas referencias documentales de los mismos. Desde la Baja Edad Media, siendo unos de los primeros casos documentados los de las catedrales de Valencia y Sevilla²⁷³, se tiene constancia de la creación de estas estructuras que fueron alcanzando una mayor prestancia, magnitud y preeminencia -a pesar de ser colocados en espacios secundarios de las catedrales- alcanzando su punto álgido con la llegada del siglo XVIII²⁷⁴ y el asentamiento de las premisas barrocas que abogaban por una “común unión” de las artes.

Muchas y muy diversas fueron las tipologías que generó esta práctica y cuya breve mención a continuación ayudará a perfilar una leve idea de lo que pudo llevarse a cabo en Cuenca. Restando todavía de verse concluido el estudio de este tipo de expresiones que mezclaban un carácter devocional intrínseco con la exaltación de concepciones meramente artísticas, son notables las diferencias que se pueden encontrar si se compara aquello que era regido por preceptos esencialmente canónicos, los cuales darían lugar a un “arte teórico”, y aquello que se ejecutaba, o “arte práctico”. No hay duda de que Madrid, como Corte capaz de gastar cuantiosas sumas de dinero en este tipo de obras, fue el centro a imitar por otras regiones cuyo contexto económico y cultural nada tendrían que ver con la capital²⁷⁵. No obstante, núcleos como Sevilla o Valencia han sido objeto de estudios que aportan numerosos datos tocantes tanto a los aspectos meramente litúrgicos de estas fiestas como a los recursos artísticos que requerían y que por ello generaban. No ocurre lo mismo con Cuenca ya que si bien su Semana Santa cuenta con un gran número de trabajos donde se ha analizado la génesis de esta fiesta, la devoción de su población y, sobre todo, la historia y devenires de sus hermandades y las manifestaciones artísticas generadas, poco se conoce del resto de ceremonias litúrgicas que tenían lugar en época moderna y, cuanto menos, de las

273 ALEJOS MORÁN, Asunción: *La Eucaristía en el arte valenciano*. Vol. 1, Valencia, Servicio de Estudios Artísticos - Institución Alfonso el Magnánimo - Diputación Provincial de Valencia - Patronato José M^o Cuadrado - C.S.I.C., 1977, p. 324-325; MORALES, Alfredo J.: “Un dibujo del Monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés”. En *Laboratorio de Arte*. Núm. 6, Sevilla, Universidad de Sevilla. Departamento de Historia del Arte, 1993, pp. 157-167.

274 Al respecto del esplendor otorgado a estas obras durante el periodo barroco véase RIVAS CARMONA, Jesús: “La significación de las Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras en las Catedrales: Los Monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata”... op. cit., pp. 503-516; CALVO RUATA, José Ignacio / LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos: “Los Monumentos de Semana Santa en Aragón. Siglos XVII-XVIII”..., op. cit. p. 96.

275 LLEÓ CAÑAL, Vicente: *Arte y Espectáculo: La fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*. Sevilla, Archivo Hispalense, 1975, pp. 85-94.

escenografías, estructuras efímeras y manifestaciones artísticas que se desarrollaban en ellas²⁷⁶.

Fue durante las primeras semanas de 1720 cuando por parte de los canónigos de voz y voto de la Catedral conguense se decidió no volver a colocar el antiguo Monumento que se ubicaba cada Semana Santa en la nave de los Obispos alegando la indecencia, la antigüedad y el pésimo estado de conservación que presentaba (Fig. 3). El documento que confirma este dato también permite saber que la colocación de dicha estructura afectaba seriamente a la bóveda bajo la cual se ubicaba -anexa al Altar del Alba- por tenerse que fragmentar año tras año sus plementos ante la necesidad de fijar el conjunto; esta práctica ya había dado lugar a que se tuviesen que hacer reparos en dicho espacio con anterioridad²⁷⁷.

Por aquellas mismas fechas se estaba intentando dotar de mayor firmeza diferentes zonas siendo sin duda la más relevante la que abordaba reformar la fachada. No es de extrañar por tanto que el hecho de perforar y dismantelar un elemento constructivo de la importancia de una bóveda resultase, cuanto menos, criticable. Así mismo, el coste de erigir el Monumento suponía un desembolso de más de 600 reales de vellón a las arcas del Cabildo y durante el tiempo en que se armaba -aproximadamente unos ocho días- el ruido y el malestar ocasionados desmerecían la quietud y recogimiento implícitos en un espacio de culto religioso como era la Catedral.

Sin que se plantease dejar de colocar un Monumento de Semana Santa, se iniciaron los trámites para diseñar una nueva escenografía que respondiese a las pretensiones de belleza y grandiosidad a que debían tener este tipo de obras que, ante todo, actuaban como elementos claramente propagandísticos.

276 Hay que tener en cuenta que en Cuenca, y no sólo en el templo catedralicio, la costumbre de erigir este tipo de monumentos era muy arraigada y se contaba con interesantes ejemplos como el conservado en la parroquia de Gascueña. No obstante, el carácter temporal y los materiales perecederos con que eran compuestas estas construcciones han dado lugar a la pérdida y total desconocimiento de buena parte de ellos.

Cf. LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del Barroco en el Obispado de Cuenca...*, op. cit. pp. 362-378.

277 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1720. Libro 192. Fol. 12 v.

“El señor doctoral propuso que habiéndose reconocido, con el motivo de la obra que se está ejecutando en esta santa iglesia y haberse limpiado las bóvedas de ella, lo quebrantada que está la bóveda que está inmediata al altar de nuestra señora del alba y de allí abajo que es el sitio donde muchos años se pone el monumento. Y que esto proviene de haberse roto por diferentes partes la referida bóveda para fijar el monumento. Y que por esta misma causa fue preciso en tiempos pasados volver a hacer y renovar la dicha bóveda [...]”.

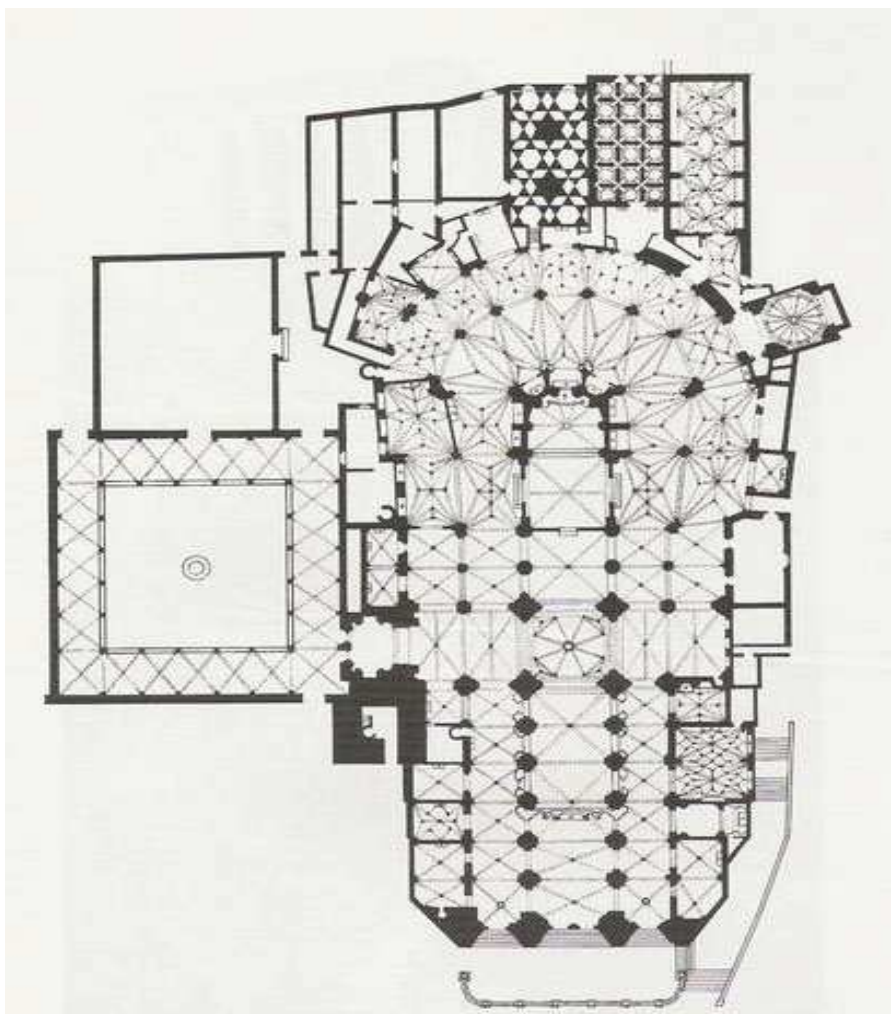


Fig. 3. Diagrama del lugar donde se colocaba el Monumento de Semana Santa en torno a 1720.

En primer lugar se decidió crear una estructura provisional para la Pascua de aquel año montando en la Capilla del Sagrario una pieza compuesta por varias mesas sobre las que se colocarían algunas alhajas de plata pertenecientes al culto de la Virgen que se veneraba en aquel espacio, y que haría las veces de Monumento²⁷⁸. Paralelamente, se iniciaron varias gestiones para confeccionar la nueva obra cara al año siguiente tratando sobre dónde debía ser colocada y cuál sería el maestro más adecuado para diseñarla. De todos estos temas se discutió en la sesión capitular del 11 de marzo de 1720 y aunque no se tomó una decisión determinante sobre el espacio en que se ubicaría el referido Monumento, sí se decidió que sería José Casado, maestro platero, quien

278 Con esta medida provisional se consiguió que, a diferencia de los 520 reales que se gastaron en la composición del Monumento en el año de 1719, únicamente se desembolsaron 149 para dar lugar a la composición de este altar provisional. En él se ubicaron, entre otros elementos de plata, frontales, gradas, palia, candeleros y blandones.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1720. Libro 192. Fols. 12 v., 13 r., 18 r. y 18 v.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas. Libro 15. Fol. 226 r.

debería realizar las trazas²⁷⁹.

Sin saberse qué medidas tendría el nuevo Monumento y sin tener claro el espacio donde se compondría, el Cabildo demostró hallarse totalmente decidido a que sus pretensiones se materializasen cuanto antes y no dudó en enviar a Casado a su Madrid natal para que estudiase los Monumentos más primorosos que pudiese contemplar aquella misma Semana Santa en la Corte. Allí debía tomar los apuntes necesarios que le permitiesen trazar un diseño lo más novedoso y correcto posible. Si esta decisión del capítulo conquense ya resulta por sí convincente de su implicación con esta empresa, la sustenta todavía más el hecho de que recomendasen a Casado consultar en Madrid con uno de los más afamados arquitectos del momento para que le instruyese y le dejase entrever su parecer. Éste no fue otro que don José de Churriguera quien, a lo largo de su trayectoria profesional, había demostrado una maestría indiscutible en lo tocante a la erección de retablos, monumentos y arquitecturas efímeras²⁸⁰. Concretamente, las palabras del

279 A simple vista podría parecer extraño que se recurriese a un maestro platero para conformar este proyecto del Monumento de Semana Santa pero nada más lejos de la realidad si se atiende al hecho de que éste debía ser uno de los principales materiales con que el cabildo pretendía ejecutar la estructura. Así mismo, uno de los elementos más importantes que se debía albergar era el del arca o depósito donde “enterrar” el Sacramento para remitir a los tres días que Cristo pasó muerto previamente a su resurrección. Por el carácter simbólico que se infería a este elemento se instauró que su hechura se hiciese mediante el empleo de materiales preciosos como el oro o, principalmente, la plata.

Cf. RIVAS CARMONA, Jesús: “La significación de las Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras en las Catedrales: Los Monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata”... op. cit. p. 517.

Con el fin de contextualizar a dicho artífice y de aportar ciertos datos referentes a su persona se incluye a continuación cierta información de interés. No obstante, su interesante personalidad artística queda a la espera de un futuro estudio.

Al respecto de este artífice hay que anotar su origen madrileño y que ya se encontraba empadronado en Cuenca en 1712 junto a su familia. En diciembre de 1718 Casado, de nombre completo José Lorenzo, emitió una petición ante el cabildo mediante la que rogaba ser admitido como platero de la Catedral. Tal ofrecimiento fue aceptado por los miembros de la mesa capitular aunque se decidió no emitir título que corroborase tal hecho hasta el momento en que quedase vacante dicho cargo por estar ocupado en aquellos momentos por Julián de Cañas. En este mismo escrito alegaba haber trabajado con anterioridad para la Catedral elaborando un frontal de plata para el altar de la Virgen del Sagrario y una lámpara que se ubicó frente a la urna que albergaba los restos de san Julián.

A. M. C. Padrones. Legajo 1146. Expediente 2. Sin foliar.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1718. Libro 190. Fols. 152 r. y 152 v.

280 El catafalco para conmemorar las exequias de María Luisa de Orleans -ejecutado en 1689 para la iglesia de la Encarnación- constituye uno de los máximos exponentes en este sentido.

Para entender la conexión y el vínculo de José de Churriguera con este tipo de obras son esclarecedoras las palabras de Victoria Soto Caba en su libro *Catafalcos Reales del Barroco Español*, p. 211: “Dentro de la novedad del catafalco de 1689, hay una conexión esencial con los retablos y la carpintería de altares de talla. Churriguera estuvo muy implicado en esa clase de manufacturas [...]”.

Cf. al respecto de esta relación de Churriguera con las obras provisionales RIVERA José Javier: “Nuevos datos documentales de Teodoro Ardemans, José de Churriguera y otros arquitectos barrocos cortesianos. En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Vol. XLVIII. Valladolid, 1982, p. 444 y ss.; BONET CORREA, Antonio: *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español...*, op. cit., p. 52 y 54; SOTO CABA, Victoria: *Catafalcos Reales del Barroco Español*. Madrid, Colección Aula Abierta, UNED, 1991.

cabildo fueron las siguientes:

“Y que precedida esta determinación, se tenía por conveniente que José Casado, maestro platero, pasase a Madrid esta Semana Santa donde, reconocidos los monumentos que hubiese de más primor en aquella Corte, pudiese, con consulta de José Churriguera, formar la mejor idea y planta que para el acierto se pudiese ejecutar”²⁸¹.

No se puede afirmar con rotundidad que Casado entrase en contacto con José de Churriguera, sobre todo si se tiene en cuenta que en 1720 se había trasladado a Barcelona. Lo que sí es seguro es que el maestro se trasladó a la Corte y estuvo recogiendo y compilando apuntes y anotaciones de las estructuras efímeras que con motivo de la conmemoración de la Semana Santa contempló en la capital de España. Gracias a ello, Casado presentó ante el Cabildo a su regreso a Cuenca una serie compuesta por varios dibujos y trazas las cuales, por el momento, no han sido localizadas²⁸². Este tipo de intercambio de modelos podría entenderse como una vía que, entre otras, permitiría el que fuese conocido en la capital conquense, y en su defecto en la diócesis, el estilo que por aquel momento imperaba en Madrid a la hora de confeccionar este tipo de estructuras²⁸³.

A su regreso de Madrid, Casado vio como su papel en esta empresa se veía equiparado - que no relegado- al de otro maestro a quien también se consideró capacitado para ejecutar el diseño que se precisaba: Jaime Bort²⁸⁴. Para tomar esta decisión el Cabildo tuvo que tener muy presentes las dotes y capacidad con que el artífice podría responder a un encargo en el que se le exigía ser capaz de integrar en un único elemento las tres principales disciplinas artísticas: arquitectura, escultura y pintura. Siendo aventurado

281 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1720. Libro 192. Fol. 38 r.
Cf. así mismo A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 8. Fol. 1 v.

282 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 8. Fol. 1 v.
A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1720. Libro 192. Fol. 52 r.

283 Esta generalización sirve para ejemplificar y poner de manifiesto, aunque con cierta cautela, como se pudo difundir en el caso concreto de Cuenca el lenguaje y estilo creados por don José Benito de Churriguera. No son sólo posibles influencias indirectas las que vendrían a condicionar buena parte de la producción retabística del momento sino que pudieron llegar a darse auténticos intercambios de información entre maestros cuya inteligencia y saber individual interaccionaron hasta formar un estilo global.
Sobre el predominio de esta vertiente artística “churrigueresca” cf. ARAUJO GÓMEZ, Fernando: *Historia de la Escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del siglo XVIII y causas de su decadencia*. Madrid, Imprenta de M. Tello, 1885, pp. 384-385.

284 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1720. Libro 192. Fols 52 r. y 52 v.
“Y no pudiendo tener efecto hasta que se señale el sitio, el cabildo se sirviese declararlo para que por el d[ic]ho José Casado y Jaime Bort se haga planta [...]”.

elucubrar sobre los motivos concretos que darían pie a este hecho, al menos parece preciso señalar que la tan presupuesta capacidad de Bort para atender a las más diversas disciplinas artísticas fue un hecho contrastable ya en los primeros albores de su producción. Tampoco se debe pasar por alto el que algún contacto personal con algún miembro del Cabildo propiciase dicha colaboración.

De igual forma, la documentación consultada no recoge las razones para que José Casado no vuelva a aparecer relacionado con el Monumento de Semana Santa de la Catedral hasta varios años más tarde -concretamente en 1732- cuando se tomó la decisión de hacer una urna de plata donde colocar el Santísimo. Esta confianza otorgada a su persona a pesar del paso del tiempo viene a demostrar que su ausencia no tuvo que responder a un posible descontento por parte de los miembros del Capítulo o a ciertos favoritismos hacia la figura de Bort sino tal vez a la consecución de otros encargos o al hecho de haber abandonado temporalmente la ciudad por motivos laborales o personales.

A 27 de septiembre de 1720, el proyecto conformado por este último fue presentado ante la mesa capitular. Únicamente se sabe que para su ejecución debían aprovecharse varias alhajas de plata que había en la iglesia y que su anchura alcanzaría los 35 pies de longitud por lo que resultaba poco recomendable erigirlo en los dos espacios que se estaban barajando: la zona que daba acceso al claustro o la capilla de nuestra señora del Sagrario²⁸⁵ (Fig. 4).

Los legajos consultados referentes a esta obra no detallan ningún dato más sobre la forma o tipología elegida por Bort. La localización de datos más concretos resultaría de gran ayuda para comprender los rasgos estilísticos y la manera que tenía el artífice de trabajar en los primeros años en que despuntaba su carrera en Cuenca.

Fuera cual fuese el diseño expuesto, el Cabildo quedó convencido con la propuesta. El agrado y el interés del artífice por dar lugar a una composición de calidad debieron ser tan claros que no se plantearon las diligencias típicas que marcaban el inicio de todo trabajo y mediante las cuales se buscaba al ejecutor práctico capaz de llevar a cabo el diseño con el menor coste posible. Obviando esta práctica, se dio orden a 23 de noviembre de que Bort iniciase los trabajos²⁸⁶.

285 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1720. Libro 192. Fols. 115 v. y 116 r.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 8. Fol. 1 v.

286 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1720. Libro 192. Fol. 133 v.

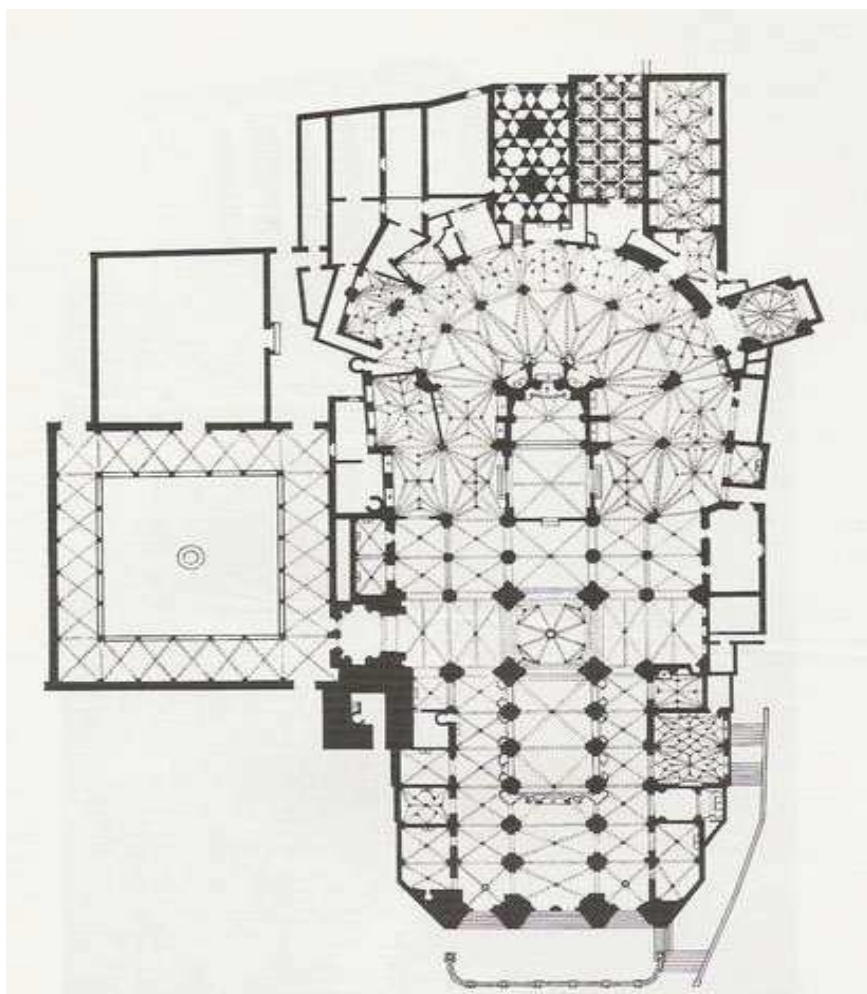


Fig. 4. Entrada al claustro (azul) y Capilla del Sagrario (verde).

Sin embargo y a pesar de esta orden nada nuevo se registra en los documentos consultados durante los años comprendidos entre 1721 y 1724 a tenor de la ejecución de esta obra. Por el contrario, sí se han localizado anotaciones que confirman como durante este intervalo de tiempo se continuó erigiendo el efímero Monumento que se había compuesto en 1720²⁸⁷. De la misma manera y aunque parezca sorprendente tras haberse tomado la decisión de encargar la hechura de la estructura a Bort, se seguía discutiendo sobre cómo encontrar la mejor opción con que dar lugar a un conjunto

287 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fols. 245 v. y 274 r.

Fue el carpintero Felipe Bernardo Mateo el encargado de montar y desmontar el conjunto recibiendo la colaboración del ayudante de sacristán José López. Por su trabajo de cada año recibieron ambos una remuneración de 150 reales.

definitivo. La razón de este aparente desinterés se halla en la falta de dinero con que sufragar los gastos que se preveían; se recibían escasas cantidades para tal fin y no se conseguía llegar a un acuerdo económico con el maestro²⁸⁸. Por todo ello, la primera obra que diseñó Jaime Bort para el cabildo de la Catedral de Cuenca no llegó a materializarse a pesar de haber contado con el beneplácito y la conformidad necesarios. No fue hasta 1725 cuando, gracias a la intercesión del Obispo de Cuenca, se consiguió dotar al templo de un Monumento de Semana Santa. En este hecho hay que destacar la intercesión del propio Felipe V quien donó a dicho clérigo una pieza que se había utilizado en el Palacio del Retiro²⁸⁹.

Los libros de cuentas de la catedral registraron este importante acontecimiento así como la tipología o modelo a que respondía la obra. Concretamente se trataba de un monumento de perspectiva para cuya escenografía, cerrando los arcos de las naves que lo circundaban, se emplearían los cuadros de los profetas y el apostolado pintados por Cristóbal García Salmerón:

“[...] y el nuevo monumento de perspectiva que el excelentísimo señor obispo Duque dio a la fábrica en el año pasado de 1725 en el que se empezó a poner en la nave de los Reyes de esta santa iglesia contra las puertas principales de dicha nave cerrándose los arcos de ella con el apostolado y con los profetas que para este efecto estaban hechos y se conservan en la sala capitular y sacristía [...]”²⁹⁰.

Más que presentar aquí un posible estudio de esta pieza y no pudiendo asegurar que Bort participase en su aderezo o quedase implicado en el proceso de traslado desde la Corte a Cuenca, resulta más conveniente analizar qué diseño compuso cuando, años

288 Sirvan a modo de ejemplo puntual -al que se podrían añadir otros muchos del mismo cariz- las anotaciones registradas el 29 de marzo de 1721 en el libro de Actas Capitulares a la hora de dejar constancia de que las retribuciones económicas que recibía el Cabildo para esta obra eran pocas. De igual forma, se pone de manifiesto la falta de entendimiento entre la mesa capitular y maestro a la hora de negociar precios y coste.

“[...] El señor doctoral propuso que no habiéndose podido ejecutar nada de la obra del nuevo monumento así por haberse cobrado corta cantidad de las mandas que a este fin se hicieron, como por no haberse podido ajustar con el maestro [...]”.

289 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras. Legajo 166. Expediente 8. 3. Fol. 2.

Esta manera de “economizar” y aprovechar estructuras preexistentes no debe resultar ni extraña ni llamativa ya que constituía una costumbre arraigada en lugares como Madrid desde el siglo XVII y que pasó a ser mucho más común en el XVIII. También se tiene constancia, y este nuevo ejemplo viene a corroborar tal idea, que se trataba de una práctica común en otras provincias. Sobre que pieza exacta fue la que se entregó a la Catedral de Cuenca, nada se sabe.

Cf. SOTO CABA, Victoria: *Catafalcos Reales del Barroco Español...*, op. cit., 1991, pp. 184-186.

290 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 274 r.

Sobre la figura del pintor y sus obras llevadas a cabo para el Cabildo de la Catedral de Cuenca incluidas estas piezas vid. BERMEJO DÍEZ, Jesús: “Un pintor del siglo XVII: Cristóbal García Salmerón. Su obra en Cuenca y en particular la recientemente identificada en su Catedral”. En *Archivo Español de Arte*. Tom. XLV. Núm. 177. Madrid, CSIC, 1972, pp. 9-22.

antes, recibió el encargo de trazar el Monumento de Semana Santa.

Uno de los principios básicos que tuvo que tener muy en cuenta el maestro le vino dado por los rasgos propios que condicionaban este tipo de composiciones provisionales: eran modelos confeccionados con materiales de escasa relevancia, principalmente la madera, cuya grandiosidad se buscaba mediante el uso de recursos que imitaban una mayor riqueza. Por todo ello, el artífice debía saber usar elementos como el cartón, el yeso o la correcta aplicación de pinturas y dorados.

Atendiendo a la tipología en que Bort pudo basar su diseño, se han venido señalando dos modelos básicos para el desarrollo de estos elementos a los que, previsiblemente, respondería su proyecto. Por un lado, el modelo “Triforme” que quedaría compuesto por una planta central en base a la cual se superponían distintos cuerpos -tal y como se fue generalizando a partir de las exequias de Carlos V a la hora de componer túmulos funerarios- y por otro, el tipo “Nave Profunda” que se basaba en la sucesión de telones que quedaban horadados por un vano generando así una clara sensación de perspectiva²⁹¹. No queriendo aventurar por qué opción se inclinaría el maestro ante la falta de datos, cabe resaltar que para dar lugar a una obra basada en el “engaño” el ilusionismo visual, la fantasía y el efectismo serían esenciales.

Teniendo presente la probable conexión con el ámbito levantino de Bort, tal vez pudo llegar a conocer la estructura que se erigía en la Catedral de Valencia cada Semana Santa. Al respecto de esta obra, Orellana destacaba en el siglo XVIII que hubiese sido compuesta “[...] de admirable perspectiva [...]”²⁹² por el pintor Apolinario Larraga. Años más tarde José Sanchís y Sivera en su obra *La Catedral de Valencia* señalaba, además de que la tradición de colocar un Monumento de Semana Santa en la Seo se remontaba con seguridad a las primeras décadas del siglo XV, el que la citada obra fue

291 Estas breves anotaciones se han extraído de CALVO RUATA, José Ignacio - LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos: “Los Monumentos de Semana Santa en Aragón. Siglos XVII-XVIII”..., op. cit. pp. 106-108.

El interés por este principio que tantas veces fue destacado por Bort a lo largo de su carrera ya se puso de manifiesto a finales del siglo XVII por varios maestros que no dudaron en manifestar el gran interés que les suscitaban las composiciones donde se empleaba la perspectiva. Como ejemplo, en 1696 se abonaron 200 reales de vellón a José García -a quien se alude como “Maestro de perspectivas”- por unas trazas que realizó para sustituir aquellas fechas el mismo Monumento de Semana Santa que seguía levantándose en la Catedral cuando se encargó esto mismo a Bort.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 95 v.

292 ORELLANA, Marcos Antonio de: *Biografía Pictórica Valentina*..., op. cit., p. 234.

Esta misma indicación era presentada en 1897 por el Barón de Alcahalí en su *Diccionario biográfico de Artistas Valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Domenech, 1897, p. 182.

diseñada por el padre Tosca²⁹³.

Por otro lado, tampoco se debe rechazar la posibilidad de que Bort estudiase los aspectos y directrices que marcaban la elaboración de este tipo de construcciones de manos del pintor Jerónimo Andrés quien pudo actuar, como ya se ha insinuado, como su maestro o como fuente de proporción de libros y estampas en los que el artífice hallaría interesantes fuentes de inspiración.

A la espera de poder anotar datos más concretos relacionados con esta intervención se debe destacar que a lo largo del tiempo que Jaime Bort permaneció en Cuenca trabajando para el Cabildo no dejó de estar en contacto con el Monumento en todas y cada una de las reformas que en él se realizaron independientemente de su calidad. Este dato justifica el carácter plural que, de forma inherente por muchos autores, se ha querido ver en su personalidad artística. Así, en 1727, en relación con el aderezo de uno de los cuadros que componían la escenografía con que se completaba el conjunto, se localiza al maestro atendiendo como pintor a las necesidades de esta obra.

Nuevamente como pintor se recurrió a su persona varios años más tarde, en 1734, a la hora de aderezar un bastidor que se había construido para la urna de plata que desde 1732 se pretendía añadir al conjunto del Monumento. Por el coste de la pieza se abonaron al carpintero Felipe Bernardo Mateo 20 reales de vellón mientras que por la pintura se pagaron a Bort 15. El escaso precio de ambos trabajos hace pensar en la sencillez de los mismos respondiendo tal vez su ejecución a la necesidad de mejorar y embellecer el conjunto ante el paso del tiempo. La firma del recibo por parte del artífice concretiza que la obra que había pintado era un bastidor-grada y que además sería colocada en el primero de los diferentes cuerpos del Monumento²⁹⁴.

En el periodo comprendido entre estas dos intervenciones, y una vez efectuadas las incursiones más importantes que Jaime Bort acometió en el ámbito de la arquitectura y la retabística en la Catedral de Cuenca, el maestro vio como su relación profesional el Monumento de Semana Santa no quedaba relegada al olvido con un nuevo encargo. A 8 de febrero de 1732, en el libro de Actas de aquel año se registraba la propuesta del

293 SANCHIS y SIVERA, José: *La Catedral de Valencia*. Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909, p. 471.

294 Estas dos intervenciones del maestro que le relacionan con la disciplina pictórica se encuentran analizadas con más detalle en el apartado 3. 5 de este capítulo con el fin de intentar esclarecer que vínculos tuvo Jaime Bort con la pintura y no romper así el discurso que aquí se está presentando.

canónigo tesorero de hacer una urna o sagrario de plata que embelleciese el conjunto²⁹⁵. Con anterioridad o en el periodo comprendido entre dicha fecha y el mes de octubre de aquel mismo año se ejecutaron unas trazas cuyo elevado coste -entre 4 y 5 mil doblones o lo que es lo mismo de 128000 a 160000 reales de vellón - dio lugar a que fuesen desestimadas a 3 de octubre. Aquel mismo día se daba comisión a dos de los canónigos de la Catedral -los señores Barroeta y Doctoral- para que deliberasen sobre cuál era la mejor solución posible. Para ello, se vio conveniente recurrir a los conocimientos de dos artífices especialmente vinculados a la trayectoria del Monumento, Jaime Bort y José Lorenzo Casado:

“El señor Arcediano de Cuenca propuso que la planta que se hizo para la nueva urna del monumento, por el mucho coste, se difirió por acuerdo de 30 de agosto tratar en otro cabildo. Y en términos de haber el caudal, que tiene entendido el cabildo sería bien se viese esto y a proposición del hueco, hacer una urna que con la mayor decencia pueda llenarle. Y el cabildo, habiendo conferido y tratado sobre lo referido, acordó dar comisión a los señores Doctoral y Barroeta para que confieran con Jaime Bort y Lorenzo Casado, y hagan planta al intento y la traigan al cabildo para tomar acuerdo. Con lo cual se levantó el cabildo y todo pasó ante mí de que doy fe”²⁹⁶.

Debido a que este último se encontraba en la Corte no pudo responder al encargo con prontitud. No ocurrió lo mismo con Jaime Bort quien en apenas dos días presentó al Cabildo un diseño de cómo realizar la urna. Sin embargo, y a pesar de la confianza que durante años se había depositado en él, se optó por esperar a que regresase Casado a la ciudad para que él, como platero especializado y ya consagrado expusiese también como elaborar la nueva urna de plata:

“El señor Barroeta, superintendente de la fábrica, dio cuenta de que en ejecución de la comisión que se le dio en el cabildo de 3 de octubre con el Arcediano de Cuenca para conferir con José Casado y Jaime Bort sobre la urna de plata que se intenta hacer para poder colocar a Cristo Sacramentado en el monumento no se había podido ejecutar hasta ahora la diligencia con José Casado, platero del cabildo en esta ciudad a causa de haber estado ausente de ella, y que el dicho Jaime Bort, habiendo hecho un diseño y formado un papel para lo referido, el cual trae al cabildo para que, entendido de su consenso, resolviese lo que se debía ejecutar. Y el cabildo en vista de dicho papel y diseño conformemente determinó que respecto de que esta obra o cualquier otra que se haya que hacer de plata es más propia que se ejecute por los artífices de este metal. Y que dicho José Casado tiene la habilidad que es notoria. Continúe el señor Barroeta la comisión que le está dada y haga llamar a José Casado [...]”²⁹⁷.

A partir de este momento se inició un largo proceso para dotar al Monumento de Semana Santa de la Catedral de Cuenca de una nueva urna de plata. La consulta de los

295 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1732. Libro 204. Fol. 14 r.

296 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1732. Libro 204. Fol. 91 v.

297 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1732. Libro 204. Fol. 109 v.

legajos conservados nada aporta sobre las características que tuvo el proyecto de Bort así como tampoco de lo que fue expuesto por el platero José Casado²⁹⁸.

Atendiendo a lo que pudo presentar el primero hay que tener presente que en esta propuesta aunaría toda la experiencia que el paso del tiempo y su capacidad para atender a aspectos decorativos le fueron proporcionando. Durante aquel mismo año de 1732, Bort diseñó el retablo mayor de la iglesia del Santo Rostro de Honrubia -que pasará a ser analizado al detalle en este mismo capítulo- por lo que ambas obras pudieron responder, salvando las distancias, a concepciones y criterios similares. Atención especial merece el sagrario que trazó el artífice y en el cual demostró como un lenguaje claramente arquitectónico podía emplearse, atendiendo a una concepción escultórica bidimensional, para componer el espacio que albergaría a Cristo Sacramentado (Fig. 5).



Fig. 5. Sagrario del retablo mayor de la ermita del Santo Rostro de Honrubia. Diseño de Jaime Bort. 1732.

Este elemento, insertado en una orla ovalada perfilada con guirnaldas y motivos vegetales, presenta una recreación arquitectónica ordenada mediante columnas salomónicas sobre pedestal que sustentan un arquitrabe profusamente decorado con motivos alejados de todo canon. Como remate se dispuso un perfil mixtilíneo compuesto por la sucesión de varias molduras cóncavas y convexas. Toda esta estructura, que enmarca un bocel estriado en el que se contiene el anagrama de Cristo, aparece retranqueada con el fin de insinuar volumen y profundidad. Es bastante

298 Con el fin de no alargar el proceso constructivo de esta pieza, anotar que en 1734 se seguía dirimiendo sobre como conformar esta pieza a pesar de las múltiples diligencias emprendidas:

“El señor tesorero propuso se ha conferido en muchos caso sobre hacerse la nueva urna de plata para el monumento y dado para ello diferentes arbitrios. Y parece no se adelanta nada en que era necesario dar providencia [...]”.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1734. Libro 206. Fols. 49 v. y 50 r.

previsible que Bort quisiese aludir con esta composición a las reminiscencias eucarísticas implícitas en las construcciones que se asemejaban tipológicamente a un baldaquino. Arraigado su uso en el territorio hispánico²⁹⁹, el que estas estructuras actuasen como sagrarios o tabernáculos del cuerpo de Jesús Sacrametado no parece ser una característica ajena a los conocimientos del maestro.

Cabe la posibilidad de que estos mismos principios arquitectónicos y criterios pudieran repetirse en el diseño que Jaime Bort realizaría para la urna del Monumento. Sin embargo, hasta la localización de datos concretos esta hipótesis queda en el ámbito de la duda.

DISEÑO DEL CANCEL PARA LA PUERTA DE ACCESO DESDE LA CATEDRAL AL PALACIO EPISCOPAL (1723).

Desde la mencionada fecha de 1720, Bort empezó a trabajar como escultor y retablista para el Cabildo atendiendo a cualquier tipo de encargo. En 1723 los miembros de la mesa capitular recurrieron al maestro para pedirle que trazase un cancel con que cerrar el acceso que comunicaba el edificio de la Catedral con el Palacio Episcopal. La primera reunión de los canónigos aquel año fue testigo de la decisión de impulsar esta obra por lo necesaria que era a pesar de los cortos medios económicos con los que se contaba. Ya durante el mes de febrero, a manos del Arcediano de Alarcón -que hacía las veces de superintendente de la fábrica- llegaron una declaración y unas trazas compuestas por el maestro carpintero Juan Malo quien se comprometía a dar por finalizados los trabajos de composición del cancel por un precio total de 3440 reales de vellón. Analizada esta propuesta por el Cabildo se decidió tratar con otros maestros para constatar si era posible acometer la obra con un menor desembolso³⁰⁰.

Junto con el carpintero Felipe Bernardo Mateo, Jaime Bort fue requerido para tales menesteres entendiéndose con ello su capacidad para responder a encargos relacionados con la carpintería y el ensamblaje. En apenas varios días, a 6 de marzo, se anotaba en el libro de Actas Capitulares el haberse recibido varios dibujos y plantas para el cancel -no localizadas por el momento- surgidas de su mano lo que dio lugar a una votación para

299 Cf. BONET CORREA, Antonio: "El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldaquinos del barroco español". En *Archivo Español de Arte*. Núm. XXXIV, Madrid, CSIC, 1961, pp. 285-296.

300 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1723. Libro 195. Fols. 2 r. y 22 r.

determinar cuál era el modelo más adecuado. Realizada ésta “[...] se acordó se haga el de la planta que tiene remate con cascarón que está valorada en 2756 reales”³⁰¹. Resulta aventurado afirmar si esta decisión respondió a criterios estéticos o, mucho más probablemente dadas las circunstancias económicas de la mesa capitular y no pretendiendo poner en tela de juicio la maestría que el artista, a criterios basados en el ahorro de una buena cantidad de reales. Tal vez esta misma razón propició que la traza elegida fuese sacada a pregón para ser ejecutada ya no por el maestro más idóneo si no por aquel que fuese capaz de componerla por el menor coste. La decisión tomada por Bort ante esto fue tajante y, aun llegando a perder dinero, no dio lugar a que otro artífice se hiciese con el remate y redujo su precio a la cantidad de 1700 reales de vellón:

“En Cuenca a diez de marzo de mil setecientos y veinte y tres comparecieron ante los señores don Íñigo de Velasco deán, don Manuel José de Endaya y Haro y don Gabriel Ordóñez y Valdés canónigos de esta santa iglesia y por ante mí el infrascrito notario, señores de ella, Jaime Bort y Bernardo Matheo maestros de ensamblar y en vista de la traza hecha por el dicho Jaime Bort por para el cancel que se ha de hacer para la puerta por donde se entra desde esta santa iglesia a los Palacios Episcopales y que se eligió por el cabildo en el que se tuvo a 6 de este mes y tenerla puesta el dicho Jaime Bort en precio de 2756 reales con las condiciones expresadas a la vuelta. Fueron haciendo posturas y bajas en el referido cancel y por último lo puso el dicho Jaime Bort en precio final de mil y setecientos reales de vellón por cuya cantidad se obligó a ejecutarlo según dicha traza y con las condiciones puestas por el dicho. Y lo firmó de que doy fe.

Jaime Bort [Rubricado]”³⁰².

Sobre la forma o tipo de cancel diseñado por el maestro, nada mejor que sus propias palabras para asimilar que fue aquello que pretendió materializar ya que ha sido localizada la declaración que compuso³⁰³. No ocurre lo mismo con las tres trazas que realizó y que servirían para comprender mejor su concepción global para con este encargo.

Atendiendo a la primera de sus propuestas, Bort la definía como una estructura cubierta achaflanada -tanto al interior como al exterior- de 228 pies de altura con dos medias puertas y postigo decorado en ambos lados. Sin anotar ningún tipo de referencia a los elementos concretos que debían componer la ornamentación del conjunto, el maestro concluyó las disposiciones referentes a este modelo anotando que su coste ascendía a

301 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1723. Libro 195. Fol. 24 v.

302 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27. Expediente 1. Fol. 2 v.
Esta misma información quedó registrada en:
A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1723. Libro 195. Fols. 45 r. y 45 v.

303 Véase el DOCUMENTO 1 del apéndice documental de este capítulo

2120 reales de vellón.

Como segunda opción propuso elaborar un cancel sin remate guardando cierta similitud compositiva con su primer planteamiento a la hora de disponer el postigo atendiendo a sus elementos meramente estructurales. Estos seguirían algún orden que no quedó especificado ya que sólo se anotó que se debían chapear los frisos; con este recurso Bort aludía a que se introdujesen en dichos espacios chapas, muy probablemente de un tipo de madera diferente al que sería empleado en la totalidad del conjunto, con el que conseguir cierta dualidad cromática. Las novedades de este modelo radicaban en que la forma de chaflán sólo se daría en la parte interior y en que se insertarían motivos decorativos que darían lugar a una obra “[...] más vistosa y de más trabajo [...]”; para ello, se recomendaba gastar una suma importante de dinero en detrimento de componer una coronación. El precio final de este modelo alcanzaba un total de 2308 reales y para dar por buena su hechura, el artífice dejó claro que era esencial el ornamento del conjunto.

A la hora de explicar cómo componer la última de sus trazas, Bort resultó mucho más explícito al dar detalles de los diferentes elementos que decorarían el conjunto, de las distintas técnicas que se emplearían para su ejecución y de los materiales que se necesitarían. Principalmente, la obra se haría aplicando chapados y embutidos de madera de nogal lo que viene a confirmar que Bort debía conocer ambas técnicas. Gracias a esta combinación de recursos, el maestro conseguía diferenciar aquellos elementos puramente formales tales como molduras, frisos o recuadros, de aquellos decorativos como relieves. Para componer estos últimos, pretendiendo no elevar considerablemente el precio final de la obra, Bort recomendó que se aplicasen mediante embutidos fingidos. El cancel se ejecutaría con forma de chaflán en su interior, con una altura de 250 pies y su coste alcanzaría los 2756 reales de vellón.

Esta cantidad no resultó un impedimento para que el Cabildo considerase que se trataba de la mejor opción posible. Ante esto y como ya se ha insinuado, el propio artífice decidió rebajar el precio a 1700 reales para asegurarse de que era él mismo y no otro quien finalmente ejecutaría la pieza

Tras varios meses de trabajo, a 8 de noviembre de aquel mismo año de 1723 y tal y como quedó registrado en las Cuentas Generales de la Catedral, Bort recibía el pago de los citados 1700 reales por su trabajo³⁰⁴. La lectura de este recibo demuestra que, a

304 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27. Expediente 1. Fol. 2 v.

pesar de la considerable baja en el coste de la obra que contrató, el artífice consideró que era su obligación introducir en el conjunto varias mejoras. Todo ello debió acarrear no pocas pérdidas económicas a Bort por lo que no hay duda de que no sólo actuaba como maestro tracista comprometido con la ejecución práctica de sus obras -costumbre ésta que abandonó progresivamente una vez fue alcanzando cierto reconocimiento- sino que buscaba a toda costa granjearse el beneplácito, la confianza y el respaldo del Cabildo de la Catedral. El propio maestro redactó un memorial donde reflejó esta situación:

“Leyose memorial del susodicho [por Jaime Bort] en que expresa quedó de su cargo de hacer la obra del cancel que ha puesto en esta santa iglesia en la puertecilla de palacio por precio de 1700 reales. Ha ejecutado con todo primor adelantando a la traza que se eligió mucha en cuya atención a que le ha hecho, con el deseo de servir al Cabildo y otros motivos que expresa pide se le dé alguna gratificación. Y conferido y votado se acordó dar comisión a los señores Arcediano de Alarcón y Doctoral para que enterados de lo referido, remunerare a dicho Jaime Bort lo que pareciese, encargándole ponga los remates que faltan a esta obra. Y se levantó el Cabildo y todo pasó ante mí”³⁰⁵.

Ante tal coyuntura, el 26 de noviembre de 1723 los miembros del capítulo vieron oportuno gratificar a Bort con 700 reales de vellón. De nuevo y al igual que había ocurrido en el momento de acometer el diseño del Monumento de Semana Santa, el artífice aparece denominado en este documento como escultor³⁰⁶.

Nada puede observarse hoy en día de esta pieza –muy a pesar de haberse intentado localizar alguna imagen de archivo- aunque son varias las fuentes orales que confirman

305 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1723. Libro 195. Fols. 123 v. y 124 r.

306 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27. Expediente 1. Fols 1 r. y 1 v.

“Cancel nuevo para la puerta que sale a palacio.

A Jaime Bort por el ajuste que con él se hizo. 1700

A dicho por mejoras con comisión del cabildo. 700

A Antonio de san Miguel por el herraje. 600

Don José Saiz entregué de dichas rentas de la fábrica de esta santa iglesia a Jaime Bort maestro escultor setecientos reales de vellón los mismos que en virtud de comisión que tenemos del cabildo hemos acordado se le deben dar así para proporcionar la corta cantidad en que se le remató el cancel de esta santa iglesia, por las bajas que se hicieron como para pagarle las mejoras y remates que últimamente ha puesto en cuya cantidad formase v. m. recibo y con este papel se sirva de libramiento se le abonaran al maestro en cuentas de fábrica. Cuenca y noviembre 26 de 1723.

José Endaya y Haro [Rubricado]

He recibido lo contenido *fecha ut supra*.

Jaime Bort [Rubricado]”

Una información detallada sobre estos pagos, las razones que dieron lugar a los mismos y un pequeño desglose del coste de los herrajes que se confeccionaron por Juan Gil y de varias piedras que fue necesario labrar por Manuel de Avilés para dar la obra por terminada se encuentran en el libro de 15 de Cuentas de Fábrica conservado en el Archivo Capitular de la Catedral de Cuenca.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 279 r.

su conservación en el templo hasta la década de los ochenta del siglo XX. No se ha localizado ninguna imagen fotográfica que permita analizar su composición y las referencias mencionadas son muy vagas y someras como para emitir juicios valorativos. A la espera de nuevas investigaciones simplemente mencionar que hasta hace relativamente poco tiempo otra obra surgida del saber hacer de Jaime Bort podía contemplarse en la Catedral de Cuenca.

3.3.2

Obras para el Obispado

Cuando apenas había transcurrido un año desde que se confirma la existencia de una relación profesional entre el Cabildo de la Catedral de Cuenca y Jaime Bort, éste aparece relacionado con la ejecución de trazas de retablos para el obispado. Aunque esta práctica no es desconocida y se deben agradecer a Ana María López de Atalaya Albadalejo muchos de los datos que así lo atestiguan, en este apartado se amplían las informaciones que hasta la fecha se conocían. La autora, en su tesis doctoral sobre la imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca, expone que durante el año de 1721 el maestro diseñó al menos tres retablos: el de san Miguel de Santa Cruz de la Zarza, el de la Virgen de la Soledad de la ermita de Jesús Nazareno de Villares del Saz y un tercero para la parroquia de Olmeda del Rey³⁰⁷.

Nuevas y recientes incursiones archivísticas permiten perfilar todavía más las informaciones sobre el papel desempeñado por el maestro en estas intervenciones. Así mismo, se ha descubierto una nueva incursión de Bort por estas mismas fechas en relación con el pleito originado a raíz de la erección del retablo mayor de la parroquia de Chillarón del Rey. Por parte del Cabildo se decidió que él era la persona adecuada para aclarar varios conflictos originados durante el proceso de su construcción. Sin embargo y como se expondrá a continuación, el traslado del propio maestro a dicha villa y la imposibilidad de llegar a un acuerdo económico sobre las cantidades que pidió por su viaje y su trabajo dieron lugar a nuevas divergencias.

Todas estas actuaciones confirmarán que Jaime Bort fue un artífice que contaba con cierto reconocimiento en el campo de la retablística a principios de la década de 1720.

307 LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la Diócesis de Cuenca...*, op. cit. pp. 252, 945 y 982-983.

RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL DE SANTA CRUZ DE LA ZARZA (1720 Y 1721)

Paralelamente a que el Cabildo contactase con Jaime Bort para encargarle el diseño del Monumento de Semana Santa, llegó al conocimiento de los canónigos de la Catedral la necesidad de dotar con un retablo el presbiterio de la iglesia de san Miguel de Santa Cruz de la Zarza. Fue concretamente el notario don Juan Manuel Collados quien, de parte de don Vicente Pérez de Araciél miembro del consejo de su Majestad y juez de las Órdenes Militares, trató con el Cabildo -a 11 de mayo de 1720- sobre que se eligiese persona capaz de reconocer los distintos ornamentos que precisaba la parroquia y sobre lo inevitable que era el que se erigiese un retablo. Concretamente, el notario hizo referencia a que:

“[...] se delinee un retablo decente con pintura del glorioso san Miguel y marco correspondiente para dicha iglesia [...]”³⁰⁸.

Como entidad competente, por parte de los miembros de la mesa capitular se iniciaron las gestiones para confeccionar dicho retablo. Una de las primeras acciones que se consideró imprescindible efectuar fue el que se tomasen las medidas concretas con las que trazar el diseño del conjunto. Tal y como expone Ana María López de Atalaya, desde la propia villa de Santa Cruz de la Zarza el licenciado don Juan Fernández de Rojas escribió al Cabildo indicándole que allí había una persona competente y muy capaz de tomar las referidas medidas³⁰⁹.

Tomando como punto de partida estos dos datos y tras consultar varios libros de actas y otros legajos conservados en el archivo de la Catedral de Cuenca se pueden aportar nuevas informaciones que ayudan a entender el proceso de diseño y confección de este retablo desde sus mismos inicios.

Barajada la posibilidad de que el citado licenciado valorase el espacio del altar mayor, el secretario de la Catedral emitió orden formal para que esto se ejecutase. Juan Fernández no tardó en responder al encargo y a finales del mes de junio se recibía una misiva donde alegaba “[...] tiene de alta la iglesia 53 pies, de ancho de poste a poste 37 y el testero 20 [...]”. Enterados de ello, los canónigos decidieron que el Doctoral

308 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1720. Libro 192. Fol. 64 r.

309 Uno de los protocolos notariales de Mateo de Zezar -Núm. 1191- alude al importante papel que desempeñó este clérigo como principal impulsor de la obra.
LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la Diócesis de Cuenca...*, op. cit. p. 1177.

comunicase las medidas e ideas que se tenían con “[...] maestro inteligente para que tante el coste que puede tener haciéndose un retablo decente para dicha iglesia [...]”³¹⁰.

El elegido para tales menesteres no fue otro que Jaime Bort.

Si bien a lo largo del proceso coetáneo en que se encontraba implicado el artífice elaborando el diseño del Monumento de Semana Santa no se localiza ninguna referencia a su condición profesional ni a su condición civil, el primer dato que se anotó al confirmarse que él había sido elegido para confeccionar las trazas del retablo de san Miguel de Santa Cruz de la Zarza fue que era “[...] vecino de esta ciudad, maestro arquitecto [...]”³¹¹. Esto corrobora que Bort ya se encontraba residiendo de forma estable en la Cuenca y que, a pesar de actuar como diseñador de retablos, estructuras efímeras o canceles, era reconocido como arquitecto. Se confirma así que el maestro contaba con una importante formación relacionada con ambas disciplinas dado que, dicha denominación, no le sería atribuida de forma gratuita y sí respondería a capacidades implícitas en su personalidad artística.

Retomando el discurso de la ejecución de las trazas para el retablo de san Miguel de Santa Cruz de la Zarza, Jaime Bort manifestó ser incapaz de elaborar dibujo y condiciones sin haber visto antes el espacio en que la obra debía quedar sentada. Por ello se ofreció a trasladarse a la villa para ser él mismo quien valorase el lugar del templo donde ubicar el conjunto. Recibió el visto bueno del Cabildo y se trasladó a Santa Cruz a lo largo de los meses de verano de 1720 ya que, a 27 de septiembre, remitía a la Catedral la planta y condiciones que había dispuesto e informaba que el coste total aproximado de la obra ascendería a 27440 reales:

“[...] en ejecución de lo determinado por el cabildo en 19 de junio, ordenó pasase Jaime Bort a Santa Cruz de la Zarza como lo ejecutó y reconoció la iglesia de la parroquia de San Miguel. Y tomado medidas del sitio en que se ha de hacer el retablo de la dicha iglesia, ha hecho planta y condiciones para él, la cual trae al cabildo para que se vea [...] parece que el coste del retablo que necesita esta iglesia es 27440 reales, conforme la declaración de dicho Maestro [...]”³¹².

Lo que a simple vista tuvo que resultar excesivo para los miembros de la mesa capitular no lo fue tanto debido a una propuesta poco usual en estos casos: la devoción de los vecinos de la villa les conducía a querer sufragar buena parte del montante por lo que los interesados en la obra no debían hacer frente a sumas elevadas. Esta misma

310 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1720. Libro 192. Fols. 66 v. y 71 v.

311 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1720. Libro 192. Fol. 82 r.

312 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1720. Libro 192. Fol. 115 v.

disposición trajo consigo el que no se considerase indispensable buscar al artífice que se obligase a finalizar con un precio ajustado a la baja. Es más, una de las condiciones que antepusieron los fieles de Santa Cruz de la Zarza fue que en todo momento primasen la hermosura y la perfección a la hora de componer y rematar el conjunto³¹³.

Bort realizó una nueva segunda tasación ante esta coyuntura y determinó que el coste de la obra podía reducirse a 24000 reales; concretamente, los feligreses se ofrecieron a correr con los gastos de 300 ducados que se iban a desembolsar en trabajos de albañilería para sentar la estructura en la zona del presbiterio. Recibido con agrado este ofrecimiento popular, ya en los primeros días de 1721 en Cabildo decidió enviar la planta del retablo al juez de las iglesias de las cuatro Órdenes Militares para que aprobase su ejecución y distribuyese los pagos entre los interesados.

“Este día el Señor Doctoral dio cuenta que, en virtud de lo resuelto por el cabildo confirió con Jaime Bort, Maestro de arquitectura, y con el Mayordomo de la iglesia de san Miguel de Santa Cruz y parte de los vecinos de ella, la forma de hacer el retablo para dicha iglesia. Y pudo conferir que dicho maestro ofreciere hacerla sin incluir más obra que la precisa, conforme la planta que había formado en 24000 reales, gastando los vecinos particulares 300 ducados que era necesario de obra de albañilería para sentarlo [...] Y ahora piden se les dé la planta para poner en ejecución esta obra, presentarla ante el señor juez de la Iglesia de las cuatro órdenes militares y hacer repartimiento [...]”³¹⁴.

Gracias a este cúmulo de condicionantes, el proyecto presentado por Bort no vio mermada su calidad por recaer su factura en manos de artífices poco cualificados que redujesen su coste³¹⁵. Por ello, a pesar de haber quedado destruido durante la Guerra Civil y únicamente conservarse una fotografía antigua (Fig. 6) que demuestra como quedó compuesto, el análisis de esta obra resulta de especial importancia e interés ya que pone de manifiesto los principios que marcaban los diseños de Bort en sus primeras intervenciones en el obispado conquense.

313 Ibidem.

314 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1721. Libro 193. Fols. 7 v. y 8 r.

315 La ejecución práctica de la obra -rematada finalmente en 17200 reales sin que por el momento se haya podido constatar documentalmente quien fue su hacedor- se vio prolongada, no sin ciertos contratiempos, durante toda la segunda década del siglo XVIII. En el archivo de la catedral de Cuenca se conservan varias cartas y algunas anotaciones en los libros de Actas Capitulares en las que se registraba la necesidad de reducir las gradas sobre las que iba a quedar asentado el retablo y eliminar unas bóvedas, de las vicisitudes generadas por tener que ajustar ante estos contratiempos el precios final restando al montante 400 ducados -lo que detuvo las obras durante 7 meses- o de la escasez de dinero que provocaban las plagas de langosta.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fols. 87 r., 91 r., 91 v. y 98 v.

A. C. C. Cartas. 275 / 6 (28); A. C. C. Cartas. 275 / 6 (32); A. C. C. Cartas. 275 / 6 (33)

A. C. C. Cartas. 275 / 6 (45); A. C. C. Cartas. 276 / 1 (5)



Fig. 6. Fotografía anterior a la Guerra Civil del Retablo Mayor de la Parroquia de san Miguel de Santa Cruz de la Zarza.

El arquitecto dispuso una pieza que mantiene una estructura de “retablo-cuadro” por ser su característica principal la de enmarcar un elemento pictórico integrado en el conjunto³¹⁶. Sobre un banco cuya decoración y disposición apenas se distingue en la fotografía que sirve como fuente para este análisis, Bort dispuso un único cuerpo dividido en tres calles cuya distribución sigue, en apariencia, el perímetro del presbiterio al que se acopla. Esta adecuación con respecto al marco arquitectónico hizo que el artista dotase a la obra de una cierta profundidad al disponer ligeramente en oblicuo los dos paños laterales. Para articular estos espacios fueron empleados dos estípites, enmarcando dos imponentes esculturas exentas, los cuales contrastaban notablemente con las cuatro columnas salomónicas elegidas para ordenar la hornacina central. Dispuestas éstas con un cierto retranqueo que dotaba al conjunto de cierta profundidad se conseguía generar un contrapunto visual que demostraba la capacidad de Bort para trabajar en consonancia con su tiempo. Llega incluso a resultar curioso el

316 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El retablo barroco en España*. Madrid, Ediciones Alpuerto S. A., 1993, p. 20.

que emplease el estípite en un orden mayor en detrimento del salomónico³¹⁷.

La inclinación hacia esta solución en una época temprana dentro de su producción artística confirma que en sus primeros años de trabajo Bort ya mostraba unos principios que mantuvo y fue capaz de reflejar a lo largo de toda su producción. Siempre se ha querido en la personalidad de Jaime Bort una capacidad indiscutible para unificar arquitectura y escultura en un todo -sirva como máximo exponente de esta idea su diseño para la fachada de la Catedral de Murcia- sin que ninguna de las dos perdiese preponderancia o significación frente a la otra³¹⁸. La plasticidad otorgada a este primer cuerpo del retablo de san Miguel de Santa Cruz de la Zarza así lo pone de manifiesto al haberse tratado los elementos estructurales como auténticas piezas escultóricas de entidad propia, sobre todo si se atiende al empleo y disposición de los estípites. Sirva para justificar más si cabe esta apreciación el tratamiento otorgado al entablamento cuyo desarrollo y disposición adquirieron un valor ornamental que permite entender esta pieza como de un auténtico retablo arquitectónico cuya génesis conceptual se mantendrá a lo largo de los años que Bort trabajó en Cuenca y, mayormente, tras su llegada a Murcia³¹⁹.

Como remate, Bort compuso el ático del retablo de san Miguel albergando en el espacio central un cuadro de considerables proporciones en el que se representó al santo -único elemento que ha llegado hasta nuestros días-, lo que vino a condicionar los elementos arquitectónicos y ornamentales que lo circundaron. El maestro dispuso un bocel y un marco rodeando la pintura en los que la hojarasca y los elementos vegetales apenas dejaban espacio libre. Así mismo, y tras disponer un orden dórico sobre pilastras retranqueado en entablamento, friso y cornisa, se introdujo un movido remate formado por una cornisa de perfil mixtilíneo a modo de frontón. En su intradós se colocó una

317 Este mismo rasgo ha sido señalado por Martín González a la hora de analizar las trazas que el maestro cántabro Lucas Ortiz de Boar realizó para el retablo mayor de la parroquia de Fuentes de Valdepero (Palencia) en 1711. Cf. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El retablo barroco en España...*, op. cit., 1993, p. 164.

318 Concepción de la Peña Velasco resume esta apreciación en una frase que resulta clave para entender como actuó Bort en Cuenca y, por correspondencia, en sus actuaciones posteriores. Dice así la autora: "El compromiso de Bort con ambas formulaciones [por la arquitectura y la escultura] hace que su propuesta sea diferente y más completa, otorgándole a cada una lo que le corresponde sin olvidar a la otra". Cf. PEÑA VELASCO, Concepción de la: *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena (1670-1780)*. Murcia, Asamblea Regional - Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos - Librería Yerba - Caja Murcia - Departamento de historia del arte de la Universidad de Murcia, 1992, p. 54.

319 BELDA NAVARRO, Cristóbal - HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración...*, op. cit., pp. 442-443.

imponente tarja rodeada de rocalla en plena consonancia con los adornos que enmarcaban todo el perímetro del conjunto (Fig. 7).



Fig. 7. Único fragmento del ático del retablo mayor de san Miguel de Santa Cruz de la Zarza que se ha conservado.

Este mismo elemento de formas ondulantes, aunque dotado de una mayor plasticidad fue empleado por el arquitecto a lo largo de su producción tal y como se puede observar en varios espacios del retablo que diseñó años más tarde para la ermita del Santo Rostro de Honrubia (Fig. 5) o en la fachada de la Catedral de Murcia a la hora de componer la hornacina donde se alberga la figura de santo Tomás de Aquino (Fig. 8) o al materializar una alegoría de la letanía “Ianua coeli” (Fig. 9).

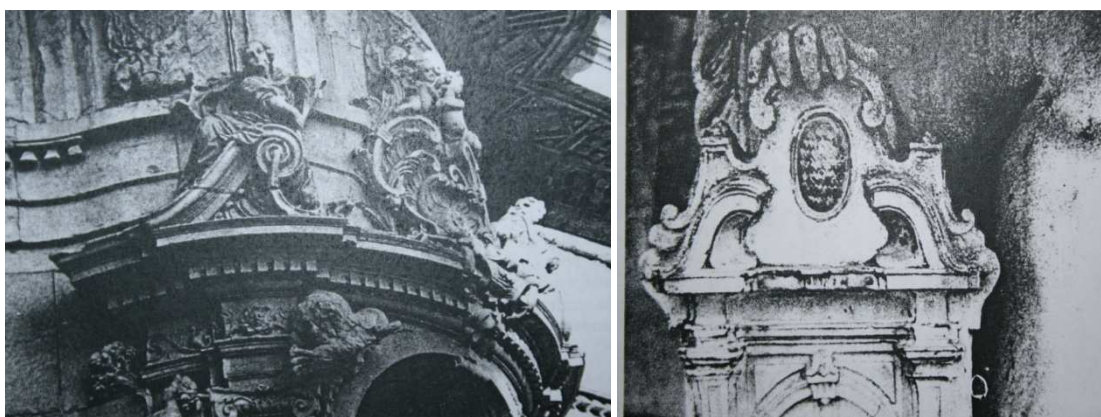


Fig. 8 y Fig. 9. Cornisas molduradas diseñadas por Jaime Bort para la fachada de la Catedral de Murcia.

Para solventar el espacio resultante entre el primer cuerpo del retablo y su remate, Bort desarrolló dos paramentos que, a modo de colgaduras, recordaban la solución que presentaba la coronación de la fachada de la catedral de Cuenca. Con ello se puede

deducir que, más allá de su propia formación y los conocimientos adquiridos hasta el momento, el maestro supo hacer suyos recursos que se encontraban en su contexto artístico más inmediato a la par que adquirió principios y costumbres tipológicas que se vieron proyectadas más allá de su estancia en la capital conquense.

RETABLO DEL CRISTO DE LA PAZ Y RETABLO DEL NIÑO JESÚS EN OLMEDA DEL REY (1721)

De forma paralela a la disposición de las trazas para el retablo de san Miguel de Santa Cruz de la Zarza, Jaime Bort dio respuesta a otro encargo dentro de la disciplina retablística en 1721. Bien durante los primeros meses del año o tal vez con anterioridad, el arquitecto habría compuesto las trazas condiciones para el retablo que se pretendía erigir en el altar mayor de la parroquia de Olmeda del Rey dedicado a la Virgen de las Nieves ya que, durante el mes de agosto se interpuso un pleito por parte del propio maestro ante la Audiencia de Cuenca. En su nombre, don Francisco González Chávez alegó que tras haber dado respuesta al encargo de diseñar el retablo, tras considerarse su trabajo bien hecho y tras haberse elegido a Marcos de Evangelio como el mejor postor para su ejecución, no había recibido el pago por su empresa. Quedando valorado el importe de la elaboración de traza y condiciones en 200 reales se instaba al párroco de la villa para que los hiciese efectivos.

Siguiendo este discurso expuesto por Ana María López de Atalaya Albadalejo en su tesis doctoral³²⁰, cabe presentar a continuación nuevas informaciones que aportan interesantes datos al respecto de esta intervención de Jaime Bort. La localización de las propias condiciones rubricadas por el maestro vienen a confirmar, entre otros aspectos, que su participación nada tuvo que ver con la realización de un retablo para el testero del templo sino con la conformación de una pieza -que como se expondrá y justificará a continuación resultaron ser dos- destinada a un espacio colateral del crucero. Fue a lo largo del mes de marzo de 1721 cuando por parte del señor Doctoral de la Catedral de Cuenca se dejó constancia ante el Cabildo de como Bort había respondido a un encargo del cura de la parroquia de Olmeda del Rey:

320 LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca...*, op. cit., 1998, pp. 778, 982-983.

“Digo que mi parte [por Jaime Bort] fue llamado por el cura de la parroquia de Olmeda junto a las Valeras para efecto de tomar medidas de un retablo que se pretende hacer colateral en el crucero de la capilla mayor de esta iglesia y que hiciese traza y condiciones las que ejecutó y demuestro señalando valor con la obligación de hacer la obra por él. Y considerándole al tiempo que se había de rematar poder hacer baja o quedarse por e, tanto que otro lo hubiese de ejecutar, como primer postor es así que ha llegado a su noticia que por otro maestro se ha hecho baja de setecientos reales y intentan se quede con la obra sin que preceda el orden que se debe tener de fijar cédulas y señalar día de remate a que no se debe dar lugar por los perjuicios que se pueden ocasionar [...]”³²¹.

De este mismo fragmento se desprende otro dato importante que demuestra que el propio Bort quería realizar el retablo, llegando incluso a criticar que se hubiese hecho baja de cierta cantidad por otro artífice sin que se hubiesen dado las diligencias precisas en este tipo de adjudicación de obras. Con esto, el maestro pretendía evitar los daños que pudiesen causar tanto la falta de pericia de algún artífice inexperto como la falta de recursos económicos. Se confirma de nuevo el interés que tuvo durante los primeros años que pasó al servicio del Cabildo de la catedral de Cuenca porque sus diseños quedasen resueltos con la mayor maestría.

Atendiendo a esta petición, se emitió orden por parte del señor don Gabriel Ordóñez de Valdés y Rocha -Provisor General del Obispado, canónigo de la Catedral de Cuenca y caballero de la Orden de Calatrava- para que se hablase con el párroco de Olmeda del Rey, don Juan Gusano, a fin de sacar a pregón la obra del retablo. La orden para ello se emitió el 10 de marzo de 1720 y se fijó el 13 de mayo como día para que todo aquel que quisiese confeccionar “[...] el colateral de la Capilla Mayor de esta dicha parroquial para el señor Cristo de la Paz [...]” hiciese postura. Nada tenía por tanto que ver este encargo con que se dotase a la parroquia de un retablo mayor dedicado a la Virgen.

En el tiempo transcurrido entre estas dos fechas, se puso en conocimiento de don Gusano y Jaime Bort la baja de 600 reales presentada de forma conjunta por Marcos de Evangelio y José Artígau [¿?], maestros de escultura y talla, sobre el precio inicial. Así mismo, ambos declaraban que introducirían varias mejoras como, por ejemplo, la adhesión de ciertos adornos y de unos niños con los símbolos de la Pasión en sus manos en los intercolumnios. También se comprometían a abonar un total de doscientos veinte reales por el coste que a Bort le había suscitado la elaboración de planta y condiciones³²². No se ha localizado el dibujo con que el maestro ejemplificaría de forma

321 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1182-5. Sin foliar.

322 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1182-5. Sin foliar.

“Digo yo Marcos de Evangelio y José Artegado maestros de escultura y talla como hacemos baja a dichas condiciones y planta de Jaime Bort en seiscientos reales de vellón

gráfica y visual sus ideas pero sí las condiciones que elaboró a raíz de este proyecto por haber quedado insertadas en el pleito que tuvo lugar por la consecución del remate.

Este hecho ha facilitado que se tenga localizado uno de los más primitivos documentos con que poder conocer, ya no sólo datos personales del maestro, sino otros relacionados con su forma de trazar un retablo en una época relativamente temprana dentro de su producción. Ello da lugar a que se presenten ahora por primera vez estas nuevas referencias que ayudan a comprender tanto el proceso de ejecución de los dos retablos colaterales de la parroquia de Olmeda del Rey como un nuevo episodio en la trayectoria profesional de Jaime Bort.

A pesar de no haber anotado en su declaración el mes en que la compuso, la inclusión del año -1721- y la fecha -17- y el hecho de que el inicio de las diligencias aquí presentadas se marcó a finales del mes de febrero viene a confirmar que el maestro tuvo que desplazarse a la villa de Olmeda aquel mismo mes o como muy pronto en enero.

Además de señalar que su labor era configurar un diseño para un retablo donde albergar a Cristo y no a la Virgen de las Nieves como erróneamente se creía, Bort presentó las medidas del conjunto que alcanzaba veintisiete palmos de alto y quince de ancho. Toda la estructura, que quedaría ordenada mediante columnas de las que no dejó anotado el orden, se ornamentaría con talla, esculturas y una pintura que se enmarcaría en un óvalo en el segundo cuerpo. Jaime Bort se mostraba así como el maestro disciplinado y detallista que fue a lo largo de su carrera y que tan bien supo plasmar en el grueso de su producción. Esta misma razón le llevó a mencionar lo importante que era, además del correcto ensamblaje de todas las partes, el que elementos decorativos como cabezas o niños surgiesen de la mano de un escultor capaz de trabajarlos con decencia.

También se debe destacar la intención que tuvo el artífice de dotar al conjunto de ciertos aspectos volumétricos que le obligaron a indicar que “[...] la reserva ha de tener su caja en fondo muy bien ensamblada y ajustada [...]”. Así mismo, plasmó su

ajustándonos a dichas condiciones y planta y añadiendo en los intercolumnios un adorno y unos niños con las señales de la pasión de Cristo en las manos por ser más pareciente para el retablo de dicho señor Cristo. Y en el otro retablo que se ha de hacer compañero a éste se ejecutará el mismo adorno y aciertos a voluntad de los señores que en esto tengan intervención como es el señor cura. Y por lo que toca al coste de la planta pagaremos doscientos y veinte reales de vellón que es lo que no parece que vale en suposición de que se nos remata la obra. Y por la verdad lo firmamos en esta villa de la Olmeda junto a las Valeras en veinte días del mes de febrero de mil y setecientos y veinte y un años. Y se previene que los seiscientos reales de vellón son para ambos retablos.

Marcos Ebangelio [Rubricado]

Joseph Artigau [Rubricado]”.

En esta misma transcripción y como se justificará a continuación se puede leer como el encargo de hacer un retablo se vio duplicado al tener que componerse dos.

capacidad de comprender la obra más allá de sí misma al concebirla como una estructura estrechamente relacionada, vinculada y anexionada con el espacio arquitectónico que la circundaba. Recomendaba que la decoración no se limitase al propio retablo sino que se extendiese incluso a parte de la bóveda que lo albergaría:

“Condición que el maestro en quien se rematase la obra hay de pintar de cogollos y mascarones, pájaros en la mitad de la capilla lo que le corresponde al retablo se entiende la mitad de la bóveda [...]”³²³.

Esta concepción relaciona a Bort con un claro principio de unificación y síntesis de las artes en el que arquitectura, escultura y pintura quedaban conjugadas. La relación y conexión que se establece entre elementos aparentemente dispares entre sí ejemplifican el valor escenográfico y efectista que se conseguía fusionando dichas disciplinas. El artista entronca con esta manera de plantear un espacio totalitario y unitario en relación a un lenguaje artístico global con uno de los recursos más típicos de la época. Por ello no es de extrañar que los arquitectos no sólo se manifestasen como conocedores de los principios básicos de su actividad sino también como claros exponentes de una concepción ornamentalista basada en el uso de revestimientos decorativos.

Por último, Jaime Bort se comprometía a hacer él mismo la obra en doscientos ducados -alrededor de unos 8840 reales de vellón- que se le deberían ir pagando, tal y como era costumbre en el obispado, en tres partes: al inicio, durante el trascurso de los trabajos y al ser dados estos por buenos. Además, declaraba que el coste de su traslado a Olmeda y el de hacer traza y condiciones del retablo ascendía a 200 reales y que, de la misma manera y con los mismos preceptos, se debía erigir otro similar para ocupar el espacio opuesto; de ahí la mención a lo largo de este apartado de que tomando como modelo su proyecto de retablo, finalmente se ejecutarían dos piezas diferentes: la destinada a albergar la figura de Cristo y otra que sería ocupada por una escultura del Niño Jesús.

Obligándose a respetar estas condiciones y la traza diseñada, Marcos de Evangelio y Joseph Artigau se comprometieron a confeccionar los dos retablos rebajando su precio en 600 reales a la vez que anunciaban que les parecía excesivo el dinero que pretendía cobrar Bort por su trabajo. Por ello y por dejar constancia de que introducirían mejoras, ambos maestros redactaron un nuevo informe mucho más detallado el mismo día en que se debía elegir a la persona o personas en quien quedarían rematados los retablos. Sus propias palabras también reflejan la relevancia que ambos otorgaron a la aplicación de

323 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1182-5. Sin foliar.

Por la relevancia de esta declaración se encuentra transcrita en su totalidad en el apéndice documental de este capítulo como DOCUMENTO 2.

elementos donde la perspectiva jugaba un papel preponderante:

“[...] que hacemos mejora en el nicho de hacer un arco por redondo en el fondo del dicho nicho vestido de talla; otro arco más fuera abocinado vestido de talla a modo de perspectiva; y en el pedestal bajo de los entrecolumnios que a un lado ha de estar de perspectiva una historia de cuando dieron la sentencia a Cristo de medio relieve y al otro lado correspondiente otra historia también de medio relieve del misterio de la Pasión que pareciese conveniente. Y en el otro retablo colateral el mismo nicho y historias correspondientes a los misterios del niño Jesús [...]”³²⁴.

Sin que hubiese ningún mejor postor a la baja, la elaboración de los retablos colaterales de la parroquia de la villa de Olmeda del Rey fue otorgada a estos dos artífices quienes, como maestros de arquitectura, talla y escultura que afirmaban ser, debían de darlos por terminados con toda hermosura y perfección. Fue tras tomarse esta decisión cuando Jaime Bort emitió la queja que fue presentada por Ana María López de Atalaya en su tesis doctoral y en la que se registró que ni Evangelio junto a Artigau, ni el propio párroco de Olmeda se querían hacer cargo de los 200 reales que pedía por su trabajo al considerarla una cantidad excesiva; sólo se le querían abonar 120 reales. Como también se verá en la siguiente intervención de Jaime Bort, parece ser que las cantidades que demandaba el artífice resultaban muy elevadas para el resto de maestros que desempeñaban sus labores en el obispado.

Se ha localizado el texto del notario Francisco González Chaves que fue presentado ante don Gabriel Ordóñez donde éste dejó constancia en nombre de Bort de los hechos que habían tenido lugar a la par que recomendaba encargar a otro maestro, por supuesto externo a la obra, la tasación de lo que era oportuno concederle³²⁵. El elegido para tales menesteres fue Alfonso Palacios, maestro arquitecto y vecino de Cuenca quien, como se verá en el siguiente apartado de esta tesis, no veló únicamente por los intereses de Bort en esta ocasión. Tras haber valorado la situación, Palacios expuso:

“Digo yo Alfonso Palacios, vecino de esta ciudad de Cuenca y maestro de arquitectura en ella que habiéndome entregado la traza y condiciones por mandado del señor provisor de dicha ciudad y obispado hechas por Jaime Bort para que reconozca dicha traza y condiciones para que se le pague el trabajo que ha hecho la dicha traza y viajes y condiciones, que según Dios nuestro señor me dé a entender

324 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1182-5. Sin foliar.

325

“Y por cuanto a mi parece se debe satisfacer la traza y viajes que hizo y en cuya virtud se ha de ejecutar la obra. Y que por esto los maestros en quien se ha rematado expresan entregarán ciento y veinte reales, cantidad que no es suficiente al trabajo. Y para que reconozca la justa supuesta en esta ciudad hay maestros. Digo y suplico a v. m. se sirva de nombrar el que fuere de su agrado que en vista de la traza y autos declare lo que vale y a mi parte en conveniencia se debe dar [...]”.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1182-5. Sin foliar.

merece doscientos reales. Lo firmo en Cuenca a 22 de agosto de 1721”³²⁶.

Nada se constata en el legajo que ha sido aquí presentado y analizado de si finalmente Bort consiguió recibir esta cantidad. Lo que sí es cierto es que a pesar de ser breve su relación con el Cabildo, el maestro no dudaba en reclamar que su manera de actuar y, en su defecto su saber hacer y sus conocimientos, fuesen reconocidos.

Tanto Marcos de Evangelio como Joseph Artigau finalizaron estos encargos teniendo presente en todo momento lo marcado por Bort. Dada la menor magnitud y sencillez de esta obra, las comparaciones con la pieza desarrollada en la parroquia de san Miguel de Santa Cruz de la Zarza resultan poco equitativas pero la conservación de estas piezas permite observar de forma detallada que fue capaz de diseñar el maestro en época temprana cuando debía adaptarse a pretensiones y cantidades más reducidas. Para dar lugar a unos conjuntos de menor tamaño y con menos pretensiones artísticas, el artífice dispuso una estructura con un programa escultórico poco recargado y una decoración vegetal que, a pesar de tener cierta prestancia, huye del paroxismo y la ofuscación que tan visibles se hacían en los retablos barrocos de épocas precedentes. Así, las guirnaldas, los bocelos, las tarjetas o los roleos ornamentan el conjunto pero no sobrepasan los espacios estructurales ni abigarran la composición. Se consigue con esto ensalzar y potenciar el propio esquema arquitectónico de la pieza independientemente de su decoración³²⁷.

El retablo dedicado al Niño Jesús -ubicado sobre una mesa de altar- se compuso sobre un basamento en el que si hay algún elemento que llama la atención son los pedestales que lo articulan ya que se desarrollaron de forma oblicua al paramento al que se adosa la obra. Este mismo rasgo, a pesar del mal estado de conservación de esta parte, se aprecia en el cuerpo principal de este retablo donde el espacio destinado a imitar una hornacina se adelanta y se articula con una especie de capiteles dóricos sobre ménsulas foliadas -una de ellas desaparecida- de sencilla molduración pero compuestos en esvía al resto de la estructura. Si hay otros elementos que también llaman la atención son los dos estípites antropomorfos que mando ejecutar Bort en los laterales de esta obra. Por último, sobre un elaborado entablamento con friso salpicado de rocallas y cornisa decorada con modillones se dispuso el testero o ático que remata la pieza donde,

326 Ibidem.

327 Salvando las distancias, esta misma intencionalidad por parte del arquitecto se ha querido ver patente en su proyecto para la fachada de la Catedral de Murcia la cual, haciendo caso omiso a la decoración, muestra un esquema en el que la arquitectura aparece perfectamente estructurada.
Cf. HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *La fachada de la Catedral de Murcia...*, op. cit., pp. 326-329.

enmarcando un óvalo central que actualmente se encuentra vacío y que debió ocuparlo una pintura tal y como se contrató, se desplegaron molduras distorsionadas que poco tienen que ver con ninguna ordenación canónica.

Resta indicar que en este retablo (Fig. 10), buena parte de las decoraciones aplicadas se pintaron en lugar de esculpirse en madera. Aunque resulte aventurado afirmar de manera rotunda que el desarrollo de esta policromía provenía de la invención de Bort, tampoco se puede pasar por alto -más si cabe como se confirmará en el discurso de este capítulo- que el artífice conocía esta disciplina y pudo hacer alarde de este rasgo de su personalidad artística.

No se pueden aportar estos mismos datos al respecto del retablo que haría pareja con el anterior ya que no ha sido posible corroborar si se conserva o no por hallarse la parroquia cerrada y haberla visitado con anterioridad a la localización de este documento que ha venido a confirmar la existencia de otra pieza surgida de la inventiva del artífice.



Fig. 10. Retablo dedicado al Niño Jesús situado en un espacio colateral de la parroquia Olmeda del Rey. Jaime Bort. 1720.

INTERVENCIÓN EN EL PLEITO SUSCITADO POR LAS OBRAS DEL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIAL DE CHILLARÓN DEL REY (1721-1722).

Que en 1721 Jaime Bort ya era considerado como maestro escultor de cierto renombre en Cuenca ha quedado puesto de manifiesto con las intervenciones en que participó a lo largo de los dos primeros años de su actividad. No obstante, la implicación que tuvo con los acontecimientos que se desarrollaron al querer construir un retablo mayor en la parroquial de Chillarón del Rey fue determinante para entender nuevos matices de su personalidad artística. Sin que hasta el momento este hecho fuese conocido presentándose aquí por primera vez, se debe indicar que a la par que se encontraba trabajando para la Catedral y varias parroquias del Obispado, ante la necesidad de tener que buscar una persona inteligente y capacitada para atender a varias controversias suscitadas por las obras del referido retablo, se consideró -tanto por parte del Cabildo como por el Concejo de Cuenca- que el “maestro arquitecto” más adecuado para poner orden y solventar la problemática generada no era otro que Bort³²⁸.

El origen de este conflicto debe buscarse en los primeros meses de 1721 cuando, tras conocerse que los vecinos y feligreses de Chillarón pretendían adecentar su parroquia con un retablo que cubriese la zona del testero, se efectuaron traza y condiciones por el escultor José de San Juan quien se comprometía a elaborar la pieza en 34000 reales³²⁹. Varios artífices -Juan Alonso Pedroso, Manuel Aramburo, Francisco Ruiz, Ventura Morato, Pedro de la Teja, Gaspar González Altamirano y Antonio de Mora- realizaron bajas de esta cantidad siendo la menor de todas ellas la presentada por Pedro de la Teja quien pretendía finalizar los trabajos con un coste de 32900 reales.

Mientras que los feligreses y alcaldes de la villa vieron este hecho como algo enormemente positivo, el párroco de Chillarón y otras relevantes personalidades consideraron que sólo el tracista era el indicado de hacer la pieza. A partir de este momento y a pesar de que este último fue quien inició los trabajos, se generaron no

328 A tenor de esta anotación merece la pena detenerse en que, cuanto menos, el que se aludiese a su persona como arquitecto es un hecho significativo y no gratuito. Es más, el que se acudiese a él para intentar solventar y solucionar un pleito también resulta interesante a la hora de comprender que su faceta profesional ya debía estar reconocida y valorada de manera positiva.

329 Por las noticias incluidas en el legajo de donde se ha extraído la información que aquí se presenta se sabe que este artífice era originario de Tudela (Navarra) si bien había estado residiendo en la Corte. Parece ser que su participación en lo tocante al diseño de retablos en la diócesis de Cuenca no se reduce a este caso concreto ya que, paralelamente, se encontraba finalizando las obras del retablo de Villa Conejos y ya había elaborado algún otro.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1184-8. Sin foliar.

pocas divergencias que dieron lugar a una interesante documentación donde quedaron recogidas las diferentes posturas de todos y cada uno de los maestros que querían intervenir en la realización de este retablo. Desbordados ante tal cúmulo de opiniones y sin saber qué decisión tomar, el Concejo de Cuenca determinó que la obra se hiciese a partes iguales tanto por José de san Juan como por Pedro de la Teja y Alonso Pedroso. Sin embargo cuando todo parecía aclararse, las acusaciones formuladas por de la Teja al respecto de que San Juan estaba empleando madera verde para elaborar varias de las piezas del conjunto volvió a desatar nuevas disparidades.

Este contratiempo y la necesidad de dejar marcadas y delimitadas cuales eran las partes que debía ejecutar cada artífice suscitaron que se considerase imprescindible el que un maestro ajeno se trasladase a Chillarón del Rey y emitiese lo que considerase oportuno para zanjar un pleito que lo único que conseguía era retrasar la conclusión del retablo.

A pesar de tener constancia de los problemas sobre el pago por su trabajo que había ocasionado el traslado de Jaime Bort a Olmeda del Rey para trazar el retablo de su parroquia, los miembros del Cabildo y el Concejo de Cuenca decidieron que él, como maestro de arquitectura, era la persona más capacitada para ello. A 29 de noviembre de 1721, don Gabriel Ordóñez emitía que:

“[...] Jaime Bort, maestro de dho arte [por la arquitectura] pase a dha villa, reconozca la madera y su calidad y su es competente para la fabrica de dicho retablo. Y en vista de la traza echa (la qual con zensuras, el cura y alcaldes se la entreguen) haga division de la obra por terceras partes adjudicando a cada maestro lo que le corresponde y sea por ante notario [...]”³³⁰.

Las impresiones que tuvo Bort a raíz de su traslado a Chillarón -tras haber tenido que esperar varios días a que le fuesen facilitadas las trazas y condiciones que debía valorar- fueron recogidas a 9 de diciembre de aquel mismo año por el notario de la villa, Manuel Vadillo. En ellas se registró su opinión que resultó tajante en dos aspectos. Por un lado, manifestó su rechazo ante la mala calidad de la madera que se estaba empleando, lo que justifica que además de tracista y estudioso de los principios teóricos de la elaboración de retablos comprendía el comportamiento y uso de los materiales:

[...] “Aviendo pasado al taller donde trabaja Joseph de san Juan. Y sus oficiales ha visto y reconozido la madera q tiene trabajada para la custodia de dho retablo. Y que el ensamblage se halla arreglado y conforme a Arte por estar executado en madera seca y de buena calidad pero q otras piezas q asimismo ha visto y reconozido para dha custodia en el referido taller no estan conformes por averlas executado de madera verde la que oi se dexa considerar por parte o causa de su misma verdad. Y aver hallado dos colgantes abiertos q no se pueden disimular sin pieza. Y q asimismo paso a las casas del meson y hallo entre el estiercol de las cavallerizas las columnas de dha custodia y diferentes Angeles y otras piezas y

330 Ibidem.

madera sin labrar embutidas entre dho estiercol y q toda la madera de q se componen dhas piezas es verde y se dexa considerar aver sido cortada y labrada de mui poco tiempo a esta pte. Y que es contra todo Arte el entrarla entre los estiercoles por q se desfructa [¿?], se disipa y desliga la madera y no puede tener aquella permanenzia y subsistenzia q la madera q se enjuga por su misma natura [...] Y assimismo paso a las casas del aiuntamto y a otra contigua donde se halla apilada gran porcion de madera de pino y probo que su calidad fuera, pero toda ella totalmte verde en la q no se puede trabajar en manera alguna hasta pasados cinco meses en cuió tiempo veia expeliendo parte de su verdor [...] Y assimismo haviendo pasado a la ribera del rio Tajo donde dizen es jurisdizion de esta dha villa vio y reconozio las seis columnas q ai cortadas para dho retablo y otros pinos o alamos. Y de dhas seis columnas solas dos son a proposito y pueden servir para dha obra por q las obras quatro estan en parte huecas y el corazon dañado. Y es de sentir q seran muy al proposito y de maior permanenzia de pino”.

Por otro, presentó una división clara y equitativa de la manera en que por varios artífices se podía llegar a ejecutar una única obra sin que ninguno quedase relegado a un segundo plano. Estas anotaciones permiten conocer no sólo que partes del conjunto salieron de manos de cada uno de los maestros sino también que elementos concretos se compusieron para formar el total de la estructura³³¹.

Desempeñadas sus funciones y habiendo establecido un aparente equilibrio, Jaime Bort regresó a Cuenca a la espera de que le fueran satisfechos los 4 ducados por día -450 reales en total- que reclamaba por cada uno en los que se había visto ocupado tanto por el traslado a Chillarón como por la valoración de la madera, el análisis de traza y condiciones y la composición de sus declaraciones. Sin embargo, tal y como ya había ocurrido anteriormente en Olmeda del Rey, los artífices que llevarían a cabo la obra consideraron muy elevada la petición económica de Bort. Es más, se le acusaba incluso de llegar a equiparar su demanda con aquello que cobraba el Maestro Mayor de Obras del Obispado cada vez que se trasladaba a alguna villa a ejercer sus funciones.

No fue hasta el mes de diciembre de 1721 y tras numerosas quejas cuando por parte del Concejo se decidió enviar a Chillarón a un artífice neutral que intentase aclarar los días exactos que había trabajado Bort a la par que se buscaban casos en los que un maestro - sin ser el Mayor de la Catedral- hubiese recibido cierta cantidad de dinero por desempeñar su ocupación más allá de la ciudad de Cuenca. Nuevamente fue Alfonso Palacios quien valoró todos estos puntos emitiendo que el maestro había obrado con inteligencia y acorde con su profesión siendo justas las cantidades que pretendía.

Para corroborar sus palabras éste pidió opinión a otros artífices por lo que el maestro de arquitectura Francisco Pérez y los de carpintería Juan Montón y Juan Malo -todos ellos

331 Para una relación más detallada de estos elementos y con el fin de no seccionar el discurso tocante al papel desempeñado por Jaime Bort en torno al proceso acaecido por la ejecución de este retablo, se han transcrito sus palabras en el apéndice documental. DOCUMENTO 3.

vecinos de la ciudad- alegaron al unísono y en tres sendas declaraciones que cuando ellos se habían encontrado en la tesitura de tener que trabajar en el obispado, el salario por día ascendía a 4 ducados. Interesante resulta la afirmación contenida en el escrito de Montón quien, con sus palabras y apoyado por otros artífices a quien decía haber consultado, alegaba que dicha cantidad debía ser abonada independientemente de la categoría profesional o el cargo que ostentase aquel que desempeñaba su labor:

“[...] Y habiéndose informado el testigo de otros maestros sobre esto le dijeron que será estilo que cuando salían los maestros a hacer dichas declaraciones con despacho del señor provisor se les daba los cuatro ducados aunque fuese o no el maestro mayor o su teniente [...]”³³².

No pareciendo todavía suficientes estas informaciones, el pago a Jaime Bort se retrasaba y nuevamente se vio obligado a emitir su descontento al Provisor General de Cuenca a 10 de marzo de 1722. Atendiendo a su condición de vecino de la ciudad y calificándose a sí mismo por primera vez en todo este largo proceso como maestro escultor -en lugar de como arquitecto- expuso la necesidad que tenía de recibir la cantidad que se le debía no sólo por ser respuesta a su ocupación sino también por la necesidad que tenía de mantener a su familia. Hasta la localización de este dato, siempre se ha venido considerando que Jaime Bort formaría su propia familia en 1725 cuando contrajo matrimonio con Antonia Redondo Ladrón de Guevara que no era otra que la viuda de Jerónimo Andrés, el pintor en cuya casa había residido el maestro al menos durante 1715³³³. Si se tiene en cuenta que de aquel primer matrimonio ella aportó dos hijos -Jerónimo y Andrés- puede ser que Bort se estuviese haciendo cargo de ellos incluso antes de haberse casado. No obstante y hasta que este dato pueda ser confirmado, tampoco resulta desdeñable aventurar que el artífice se hubiese trasladado a Cuenca desde su Castellón natal o incluso desde Valencia con parte de su familia si se tiene en cuenta que su hermano Vicente le acompañó a lo largo de toda su trayectoria profesional apareciendo también documentado en Cuenca³³⁴.

332 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1184-8. Sin foliar.

333 Referencias al respecto de este matrimonio se encuentran en CANDEL CRESPO, Francisco: “El Enigma de don Jaime Bort”. En *Idealidad...*, op. cit.; HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *La Fachada de la Catedral de Murcia...*, op. cit. pp. 392.

No obstante, en ninguna de ellas se ha realizado especial mención a que Antonia Redondo era viuda de aquel maestro pintor cuyo testamento ha servido para asegurar la primera de las fechas en que se tiene localizado a Jaime Bort en Cuenca.

334 Hay constancia de que Vicente Bort trabajó como tallista en la capital conquense y tuvo relación con el todavía poco estudiado gremio de escultores y arquitectos de san José y san Bartolomé. Al respecto de las ordenanzas redactadas en este organismo en 1749, por las que se obligaba a los artistas a afiliarse y someterse a un examen, surgieron varios pleitos y quejas por parte de artífices que ya tenían sus talleres

Restaría para concluir este apartado el poder asegurar si finalmente el arquitecto-escultor recibió por su trabajo la cantidad que demandaba. Por el momento esta información continúa en el campo de la duda ya que el pliego donde se anotaron los autos relatados concluye en el mes de noviembre de 1722 sin que nada se hubiese solucionado.

RETABLO DE LA VIRGEN DE LA SOLEDAD DE LA ERMITA DE JESÚS NAZARENO DE VILLARES DEL SAZ. (1721). POSIBLE PARTICIPACIÓN.

Volviendo a tomar como fuente de información a Ana María López de Atalaya Albadalejo y a su tesis doctoral, aun quedaría por atender a la posibilidad de que Jaime Bort hubiese diseñado otro retablo en 1721 para albergar la imagen de la Virgen de la Soledad de la ermita de Jesús Nazareno en la localidad de Villares del Saz.

Como ya se ha dejado anotado en la introducción a este capítulo, la autora -trayendo a colación las palabras que don Celedonio Villagarcía Gómez dejó anotadas en su obra *Villares del Saz*- se hizo eco de que el arquitecto compondría el citado retablo a la par que resaltó que tanto la imagen que acoge como la del Cristo Yacente que se venera en la misma parroquia habrían sido fruto de su propia mano³³⁵. No obstante y hasta que nuevas investigaciones aporten luz en este sentido, resulta muy aventurado dar por fiable esta afirmación ya que las referencias expuestas por Villagarcía no aparecen

en la ciudad. Entre aquellos que expusieron sus quejas se localiza a Vicente Bort quien, con el tiempo, llegó a trabajar para la Catedral confeccionando parte de la sillería del Coro y la cajonería de la Sacristía Mayor.

LÓPEZ DE ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca...*, op. cit., pp. 117, 239-240 y 253; Una relación detallada de la bibliografía del artífice y de sus trabajos en Cuenca se localiza en HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *La fachada de la Catedral de Murcia...*, op. cit., pp. 430-431.

Tras la marcha de Jaime a Murcia son muchas las referencias que localizan a Vicente trabajando en colaboración con su hermano, principalmente en las obras escultóricas de la fachada de la Catedral.

Vid. MELENDREAS JIMENO, José Luis: "El arquitecto valenciano Jaime Bort Milia y la fachada principal de la Catedral de Murcia"..., op. cit., p. 38; HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *La fachada de la Catedral de Murcia...*, op. cit., pp. 197, 356-361, 378-382

También siguió Vicente Bort a su hermano tras su traslado a la Corte. Una vez allí, no dudó en continuar con su labor profesional y llegó a solicitar -a 12 de diciembre de 1750- que se le permitiese trabajar en las obras de escultura que se realizaban en el Nuevo Palacio Real de Madrid.

Si bien parece ser que sus pretensiones no se vieron satisfechas, no ocurrió lo mismo con la colaboración que ambos hermanos realizaron para erigir el conocido como Puente Verde y, en el caso de Vicente, confeccionar su decoración escultórica.

Cf. Respectivamente PLAZA SANTIAGO, Javier de la: *El Palacio Real Nuevo de Madrid...*, op. cit., pp. 48 y 250; TARRAGA, María Luisa: "Los hermanos Jaime y Vicente Bort en la Corte: el Puente Verde y el de Trofa"..., op. cit., pp. 65-82.

335 Vid. nota al pie 26.

respaldadas por la consulta de documentación o, al menos, no se insertó en su discurso ningún tipo de referencia. Así mismo, el autor alude al retablo ejecutado para el altar mayor reconociendo no poseer datos que avalen el nombre del artista que lo diseñó pero afirmando conocer quien fue el dorador: “[...] fué Jaime Voxt, natural de Valera de Abajo”.

Debido a la ambigüedad de estos datos y no pretendiendo rebatirlos por carecer de nuevas informaciones concluyentes, la participación de Jaime Bort en esta obra debe quedar, al menos, en duda. No obstante, sirva un detallado análisis de los principios estilísticos del retablo así como de su concepción formal para, al menos, considerarlo como una intervención a tener en cuenta en futuros estudios (Fig. 11).

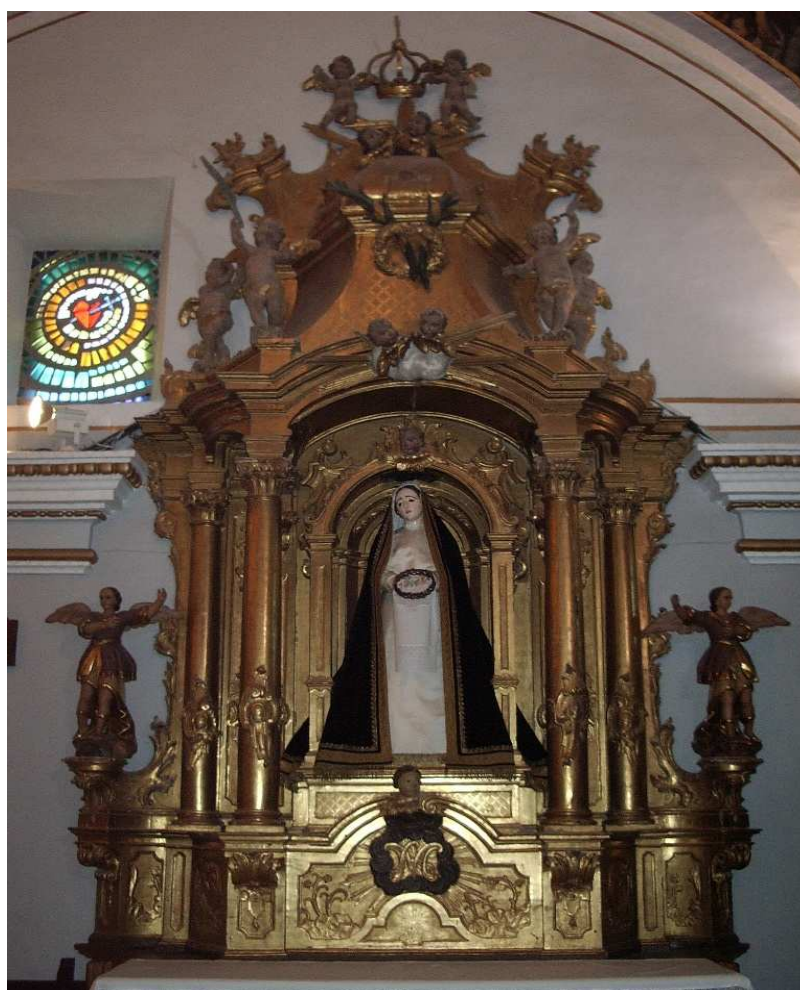


Fig. 11. Retablo de la Virgen de la Soledad de la ermita de Jesús Nazareno de Villares del Saz. Jaime Bort [¿?]. 1721

Tipológicamente, el retablo de la Virgen de la Soledad -que forma pareja con otro similar colocado enfrente y dedicado a la Inmaculada- vendría a responder a una peculiar disposición derivada del concepto de baldaquino exento seccionado por la mitad y adosado a un muro. Por esta peculiaridad y por su reducido tamaño, al tratarse

de un colateral, se asemeja incluso a los tabernáculos que se insertaban como elementos centrales de los retablos con un tamaño menor³³⁶.

Adecuado a la planimetría que presenta el muro sobre el que se dispone, este retablo fue concebido para ser contemplado sobre una elevada mesa de altar. El análisis de su planta y alzado respectivamente permiten entender en buena medida los principios y preceptos que guiaron al maestro que lo trazó a la hora de componer su diseño.

A simple vista, se trata de un conjunto unitario de un único cuerpo al que se le ha concedido especial importancia a la hora de desarrollar sus elementos arquitectónicos sustentantes. Vista de frente, la pieza parece quedar ordenada mediante cuatro columnas clásicas de orden compuesto y fuste liso en cuyo tercio inferior se insertaron carnosas rocallas. No obstante, al observar la obra de perfil, se pone de manifiesto como dichos soportes no fueron dispuestos en un mismo plano, ya que los dos posteriores retroceden y no se desarrollan como columnas exentas sino que se adosan al fondo del retablo; se consigue con esto dotar al conjunto de un considerable volumen. Gracias al empleo de este recurso se generó un espacio interno donde colocar la hornacina en la que se ubicó la imagen de la Virgen de la Soledad (Fig. 12).

La ordenación de este tabernáculo se llevó a cabo mediante pilastras cajeadas, divididas en dos partes por una moldura situada en su tercio inferior, que se proyectan en perspectiva hacia el interior generando cierta profundidad ilusoria. Ambos procedimientos, el empleado en las columnas y éste utilizado en las pilastras, reflejan como el maestro que diseñó esta obra no vio reducida su capacidad proyectista por tener que adaptarse a un espacio plano. Por ello, y con la misma intención, hizo que los bordes del retablo se ejecutasen de forma convexa al muro.

336 MARTÍN GONZALEZ, Juan José: *El retablo barroco en España...*, op. cit., pp. 15 y 16; _____: "Avance de una tipología del retablo barroco". En *Imafronte*. Núm. 3-4-5. Murcia, Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 1989, pp. 150-155; BELDA NAVARRO, Cristóbal: "Metodología para el estudio del retablo barroco". En *Imafronte*. Núm. 12-13. Murcia, Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 1998, p. 17.



Fig. 12. Detalle donde se aprecia la volumetría del retablo de la Virgen de la Soledad de Villares del Saz.

Esta misma libertad compositiva se acentúa en el espacio donde deberían haber quedado desplegados el arquitrabe, el friso y la cornisa que ordenarían el retablo. En su lugar, se ejecutó un interesante entablamento compuesto por varias molduras que se retranquean y avanzan en los laterales para adoptar formas curvas y dar así lugar al pabellón central que enmarca el núcleo focal de la pieza. Así mismo y vistas de frente, dichas molduras adquieren un contorno curvilíneo que genera un dinamismo de notable movimiento. A modo de coronación se colocó un pabellón sesgado por la mitad compuesto por tres faldones en pendiente rematados a su vez por una moldura sobre la que se insertó medio cupulín (Fig. 13).

Dada la importancia otorgada a los elementos compositivos y formales de este retablo, la decoración y ornamentos que lo salpican se relegaron a un segundo plano. Respondiendo a una calidad que no conjuga con la maestría de su composición -tal vez por la costumbre de otorgar la hechura de la pieza a aquel maestro que la ejecutase por un menor precio- se aprecian relieves que imitan elementos vegetales y rocallas de cierto abultamiento, ménsulas foliadas y pinjantes que otorgan plasticidad al retablo.

Por último, además de la figura que ocupa el nicho central, se insertaron dos esculturas de bulto redondo en los laterales, a semejanza de sendos ángeles adultos cubiertos por túnicas y calzados con sandalias, mientras que en la parte superior se dispusieron cuatro querubines alados. Todas estas piezas responden al trabajo de un maestro de relativa y discutible capacidad.



Fig. 13. Fotografía antigua donde se aprecia la parte alta del retablo de la Virgen de la Soledad de Villares del Saz.

Las fuentes que pudieron inspirar al autor de esta obra enlazan con los modelos y ejemplificaciones expuestas tanto por tratadistas afamados del momento tales como Pozzo o Galli Bibiena a la par que se equiparan con aquellas arquitecturas efímeras que se erigían para conmemorar fiestas, exequias o simplemente acontecimientos dignos de ser motivo de festividad.

3.4

La consagración de Jaime Bort como arquitecto y Fontanero en relación al Cabildo de la Catedral de Cuenca (1724-1736)

Evolución de un maestro plural en el templo catedralicio y la diócesis.

3.4.1

Continuación de su faceta como escultor y retablista

3.4.1.1. Obras en la Catedral (1724-1732)

LAS TRAZAS PARA EL RETABLO DE SAN ABDÓN Y SAN SENÉN. (1724)

Durante los años centrales de su estancia en la capital conquense, al mismo tiempo que despuntaba su carrera como arquitecto, Jaime Bort continuó recibiendo encargos que le vincularon a la disciplina escultórica y a la retablística.

Por el momento se desconoce en qué ocupaciones estuvo inmerso Bort durante buena parte del año 1722 y en la totalidad de 1723. No es hasta un año después cuando se le vuelve a localizar, ya consagrado como uno de los artífices más relevantes y de más prestigio y reconocimiento de la ciudad, dando respuesta a un nuevo encargo del Cabildo que, por aquel entonces, estaba reactivando de forma llamativa los trabajos arquitectónicos y de escultura que se daban en el templo.

En este ambiente se pidió a Bort que diseñase un retablo donde albergar las figuras de san Buenaventura, san Abdón y san Senén. Ana María López de Atalaya ya insinuó la posibilidad de que el retablo conservado en la Catedral dedicado a los referidos santos

hubiese salido de la mano de Jaime Bort y de que contaría con más estatuas de las que presentaba. De la misma manera, Jesús Bermejo no dudó en destacar el extraño barroquismo de esta pieza³³⁷. Gracias a la localización de datos documentales concretos al respecto de la génesis y ejecución de esta obra se ha podido confirmar su autoría y entender buena parte de su proceso constructivo³³⁸.

Ante la necesidad o intención de dotar la iglesia mayor de Cuenca de hermosura y decencia, el tesorero del templo llamó la atención al respecto del mal estado en que se encontraba el altar de san Buenaventura, san Abdón y san Senén. Ubicado en la nave de la Piedad junto a la Capilla de Santa Catalina resultaba indecoroso y poco adecuado. Por propia iniciativa, el propio tesorero se ofreció a costear un nuevo altar en que se venerase, sobre un ara de jaspe, a los referidos santos junto con el Ángel de la Guarda. Para concretar el diseño acudió a quien consideró el artífice más adecuado para dar lugar a sus pretensiones: Jaime Bort. Respondiendo a la petición que se le hizo, el maestro elaboró una planta que fue mostrada al Cabildo en la reunión del capítulo de 1 de octubre de 1724. Agradeciendo la gran devoción con que actuaba el señor tesorero, los miembros de la mesa capitular dieron por bueno el diseño y se instó a que se agilizaran las diligencias para iniciarlo:

“El señor tesorero propuso que en vista de la grande decencia en que se ha puesto esta santa iglesia y los altares que contiene, se hacía muy reparable la indecencia que por su antigüedad o por no haber persona que cuide de él padecía el altar de san Buenaventura, san Abdón y Senén que está en la nave de la Piedad inmediato a la vista de la Capilla de Santa Catalina. Y que deseando el señor tesorero la mayor decencia y culto de estos santos está en ánimo de hacer a su coste un retablo, poniendo en él las efigies de dichos santos y en el medio, el santo Ángel de la Guarda. Y que se siente sobre un frontal de jaspe. Y que para todo ello se había formado planta por Jaime Bort, la cual traía al Cabildo para que se reconociese. Y que siendo de su aprobación se viniese conceder su permiso y licencia para que se ejecutase. Y se salió de la Sala Capitular. Y el Cabildo, en vista de dicha proposición y de la planta que para lo referido entregó el señor tesorero, conformemente determinó conceder la licencia y permiso que se pide para dicha obra y que por el señor Deán se den muchas gracias al señor tesorero por el gran celo con que atiende al mayor culto y decencia de estos santos”³³⁹.

Se desconoce si fue el propio Bort quien, además de trazar la obra, la llevó finalmente a cabo o si, tal y como era costumbre, ésta fue sacada a pregón y rematada en aquel

337 Véase respectivamente BERMEJO DÍEZ, Jesús: *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., p. 84; LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la Diócesis de Cuenca...*, op. cit., p. 1180.

338 La exposición de estos documentos y un breve análisis del conjunto puede encontrarse en TORRALBA MESAS, Desirée: “Jaime Bort. Dos intervenciones escultóricas en la catedral de Cuenca”. En *Archivo Conquense* (en prensa).

339 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1724. Libro 196. Fol. 118 v.

artífice que se comprometiese en ejecutarla por un precio menor. Hasta la fecha no se han localizado referencias a lo acontecido tras ser tomada la decisión de materializar el retablo por lo que todos los aspectos referentes a su hechura se mantienen en el campo de la duda. Así mismo, tampoco se han conservado los dibujos que servirían como modelo siendo complicado justificar si se siguieron de forma exacta o no las directrices marcadas por Bort.

Concebido para ser colocado en un estrecho espacio de la nave menor del lado del Evangelio y a pesar de no conservarse en el lugar para donde fue construido³⁴⁰, el retablo de san Abdón y san Senén de la Catedral de Cuenca fue ideado con el fin de adecuarse perfectamente al marco arquitectónico que le servía como marco. Gracias a una fotografía antigua (Fig. 14) se puede observar cómo Jaime Bort supo idear una obra que estableciese una perfecta correlación entre sí misma y la zona a que quedó adscrita volviendo a hacer alarde una vez más de su capacidad para fusionar dos lenguajes diferentes, el escultórico y el arquitectónico.

Posteriormente, esta pieza fue trasladada al espacio que conecta el templo con la Sala Capitular donde hoy en día puede contemplarse a pesar de que, como se detallará a continuación, algunos elementos han sido eliminados (Fig. 15).



Fig. 14. Ubicación primitiva del retablo de san Abdón y san Senén en la Catedral de Cuenca³⁴¹.

340 Actualmente, esta pieza se encuentra en el pequeño espacio que permite el acceso desde la girola de la Catedral a la Sala Capitular y que, a pesar de haber estado abierto durante siglos, fue cerrado en el siglo XVIII. El propio Mateo López ya aludía en 1949 a que esta obra no se conservaba en el mismo lugar para el cual fue ideada. Cf. LÓPEZ, Mateo: *Memorias de Cuenca y su obispado...*, op. cit., p. 279.

“A continuación, otro del Santo Ángel de la Guarda y de San Bernabé, el que estuvo antes de ahora en la rinconada que forma la nave menor, del lado del Evangelio, en la entrada a la capilla de Santa Catalina [...]”.

341 Esta imagen ha sido extraída de LARRAÑAGA MEDIA, Julio: *Guía Larrañaga. Cuenca. Geografía*,



Fig. 15. Retablo de san Abdón y san Senén en su actual emplazamiento en la zona de acceso a la Sala Capitular.
Jaime Bort. 1724.

El desconocimiento de la autoría de esta obra, además de por no haberse localizado los documentos que aquí se están presentado, ha venido dado en buena medida por que, desde antiguo, el retablo quedó adscrito a la advocación del Ángel de la Guarda. Además, sin que se puede registrar la fecha concreta, las esculturas de los santos Abdón y Senén fueron retiradas del conjunto y ello ayudó a que se no se asociase la participación de Bort en su diseño. Actualmente, estas dos piezas se conservan en la sacristía del templo (Fig. 16) y, al contemplarlas, se aprecia que su ejecución no fue llevada a cabo por un artífice excepcional. Más bien se trata de esculturas un tanto toscas surgidas casi con total seguridad de las manos de un maestro o maestros de escasa relevancia.



Fig. 16. Imágenes de san Abdón y san Senén conservadas en la Sacristía de la Catedral.

No se puede decir lo mismo de los planteamientos con que fue concebido el retablo y que, independientemente de quien los ejecutase, respondieron a lo marcado por Bort. Éste no dudó en poner de manifiesto su formación y conocimientos matemáticos empleando una planta que eludía la planimetría propia de estas piezas para adaptarse, mediante elementos rectos y oblicuos, al espacio en que quedaría embebido. Esta razón dio lugar a que sobre una mesa de piedra se dispusiese una estructura retranqueada desde su base -compuesta por una predela profusamente decorada- hasta el arranque del ático que se desarrolló en forma de peineta.

Para articular la pieza el maestro empleó dos columnas compuestas asentadas sobre dos machones que actúan como base. Ambos soportes presentan una división en su fuste que viene generada por la aplicación de dos tipos diferentes de decoración. En el tercio inferior se colocaron unas molduras dispuestas de manera helicoidal que fácilmente recuerdan a las columnas entorchadas, mientras que el resto se decoró con acanaladuras sobre las que se dispusieron rocallas de gran volumetría y varias cabezas de ángeles. Esto sirvió para dotar a estas piezas de una gran plasticidad. Por otra parte no se debe obviar un matiz importante a la hora de describir este elemento más allá de la ornamentación que presenta y es aquel que permite atender a su desarrollo en ligero esviaje con respecto al plano recto tanto del basamento antes referido como del entablamento y la cornisa que sustentan (Fig. 17).



Fig. 17. Detalle del esviaje con que se desarrollaron las columnas del retablo de san Abdón y san Senén. Jaime Bort. 1724.

No resulta nada nuevo el que Bort supo reflejar a lo largo de su producción una continua inclinación hacia los “modernos” postulados que Caramuel y el Padre Pozzo habían introducido en lo tocante a estructuras oblicuas e inclinadas capaces de romper con el carácter ortogonal intrínseco en toda composición. Tal vez sí pueda ser más llamativa la confirmación de que estos recursos fueron empleados por el artista en fechas tempranas dentro de su producción.

Si se observa la figura número 58 del tratado *Prospectiva Pictorum* del citado Pozzo, en la zona del entablamento se aprecia un lenguaje compositivo que pudo servir a Bort como fuente de inspiración (Fig. 18). En el mismo sentido, la manera en que el teórico supo disponer las basas sobre las que asientan las columnas salomónicas del retablo que se insertó bajo la nomenclatura de figura 62 y 63, pero de manera inversa, también se asemejan a la opción empleada por el artífice (Fig. 19).



Fig. 18. Figura 58 del tratado *Prospectiva Pictorum* de Andrea Pozzo. Detalle de la disposición del entablamento.

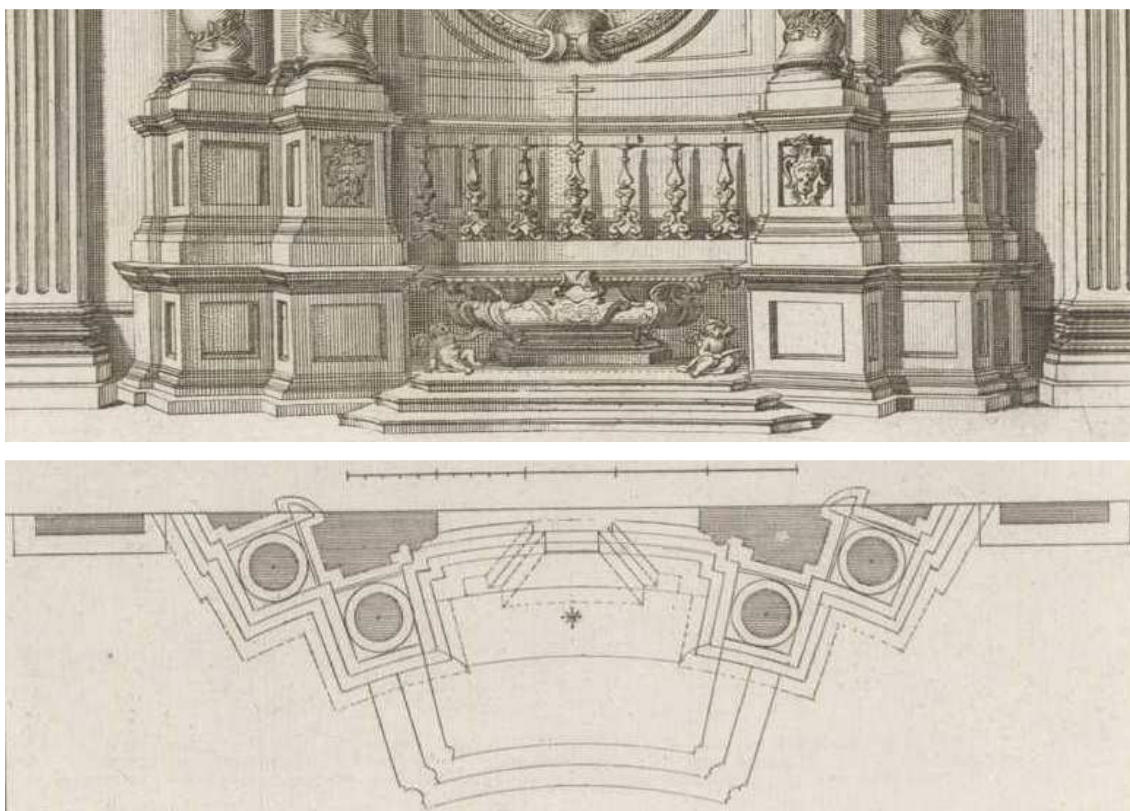


Fig. 19. Figuras 62 y 63 respectivamente del tratado *Prospektiva Pictorum* de Andrea Pozzo. Detalle de los basamentos.

Manteniendo la movilidad que otorgaba este recurso al conjunto, el maestro introdujo una continuada serie de retranqueos en la zona de la cornisa y el entablamento que, a su vez, quedó seccionado para dar cabida a la cúpula que, mediante la adhesión de colgaduras o cortinajes laterales, compone el pabellón o nicho central del retablo y en cuya hornacina se ubicó la escultura del Ángel de la Guarda. Llama la atención el recurso empleado para componer los dos extremos de la citada cornisa y, en consonancia y similitud, el de los dos laterales del conjunto. Todos estos elementos aparecen curvados a fin de adaptarse al espacio original aunque uno de ellos de forma cóncava mientras que su homólogo se dispuso de forma convexa (Fig. 20). Los ecos de que se empleasen este tipo de opciones basadas en el uso de curvaturas hay que buscarlos, en origen, en las obras derivadas del lenguaje compositivo de Borromini ya que su influencia no quedó patente únicamente en la arquitectura si no también, en la articulación de retablos sobre todo, a partir del siglo XVIII³⁴².

342 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El retablo barroco en España...*, op. cit., p. 15.



Fig. 20. Detalle de los laterales cóncavo y convexo del retablo de san Abdón y san Senén. Jaime Bort. 1724.

No se debe pasar por alto tampoco el hecho de que la referida y peculiar disposición de la cornisa generó una especie de “pedestales” sobre los que Bort dispuso dos rocallas. En ellas, inicialmente, quedaron colocadas las esculturas de bulto redondo de san Abdón y san Senén. Así mismo, encima de una imaginativa peana desarrollada sobre el cupulín de la hornacina central, se colocó otra escultura que personificaba a san Buenaventura. A su alrededor se desplegó un marco elaborado con un bocelón quebrado de perfiles mixtilíneos al que se adhirieron sendas pilastras que muestran el gusto y la capacidad que tuvo Jaime Bort por alejarse de las normas y las reglas canónicas propias de la arquitectura a la hora de ordenar una construcción, independientemente del material empleado. Se observa como desaparecen los capiteles en el sentido más estricto de lo que es este elemento mientras que cornisa, friso y entablamento se flexionan y distorsionan dando lugar a siluetas recortadas que se despliegan al bias del resto de la obra. Sobre estos elementos, un ático en forma de peineta se decoró con elementos ornamentales que constituyen la zona más elaborada y recargada del conjunto. Dos figuras fantásticas coronan las mencionadas pilastras constituyendo sendos personajes híbridos que se alejan por completo de todo sentido religioso; en ellos se combinan una forma antropomórfica en la parte superior y otra vegetal en la inferior (Fig. 21).

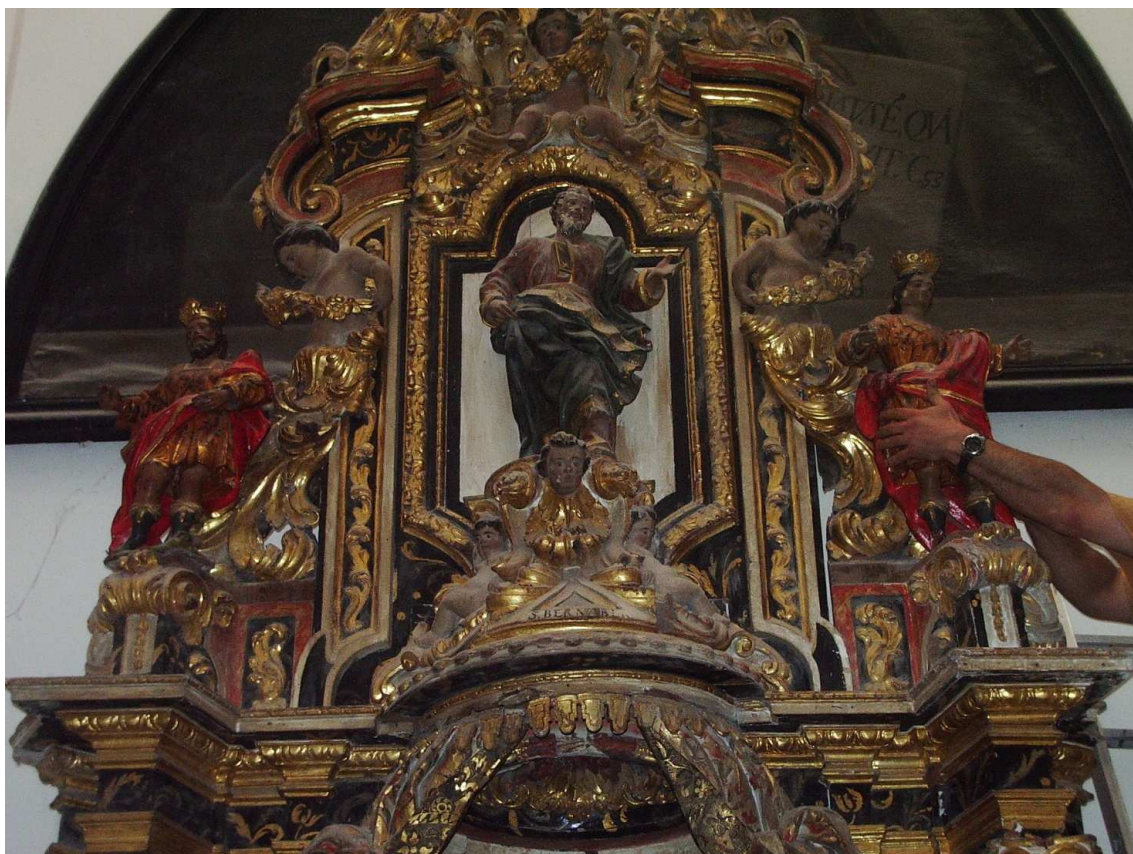


Fig. 21. Detalle del ático del retablo de san Abdón y san Senén. Se aprecia la colocación provisional de las dos figuras de los santos conservadas en la sacristía.

Este mismo tipo de recurso se empleó con anterioridad en varias de las rejas renacentistas que decoran los accesos de ciertas capillas del templo -capilla de los Apóstoles, capilla del Obispo o capilla de santa Elena- y en el arco de Jamete lo que tal vez pudo servir al maestro de fuente directa de inspiración. Mucho más elaborado, Bort volvió a emplear este elemento en la ornamentación de la fachada de la Catedral de Murcia; de manera casi imperceptible entre una completa disposición de figuraciones religiosas, el maestro utilizó este recurso para aderezar los laterales de la hornacina de Santo Tomás de Aquino. A la hora de analizar este tipo de decoración en el imafronte murciano ya se barajó la posibilidad de que la estancia del autor en Cuenca, a la par que su conocimiento de las obras de teóricos como Dietterlin o Berain, resultase definitoria en su interés por el empleo de los mismos³⁴³. Sirva este retablo de san Abdón y san Senén como ejemplo y eslabón de unión del uso de estas formas ornamentales.

343 HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *La fachada de la Catedral de Murcia...*, op. cit., p. 305; GÓMEZ PINOL, Emilio: “Jaime Bort y la fachada occidental de la catedral de Murcia: Algunas consideraciones sobre la índole estilística de su diseño”..., op. cit., p. 510.

EL ADEREZO DE LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DEL PERDÓN DE LA FACHADA DE LA CATEDRAL (1725).

Ha quedado demostrado como hasta 1724 Jaime Bort desempeñó en Cuenca actividades propias de un maestro retablista y escultor capacitado para entender el comportamiento y las características de los materiales ligneos. A lo largo del año siguiente demostró que también había recibido formación para acometer empresas totalmente relacionadas con la arquitectura y, en su defecto, tocantes al comportamiento y utilización de la piedra. Paralelamente al inicio de sus primeras incursiones conocidas en relación con esta disciplina -la remodelación de la zona del Altar Mayor de la Catedral y su participación en el proceso de reforma de la fachada del templo- el maestro recibió el encargo de adecentar unas de las figuras más importantes que decoraban el frontispicio: la Virgen del Perdón.

Ya por la década de 1680 y a manos del maestro de cantería Juan Rojo se recompusieron una de las manos y el pedestal de esta imagen gótica que se encontraba ubicada en el parteluz que separaba las dos puertas inscritas en el arco central de acceso al edificio³⁴⁴. Posteriormente, en 1694, se abonaron 200 reales de vellón a los doradores Miguel Villar y Gabriel de León por retocar la pieza³⁴⁵ deduciéndose, además de que su estado no debía ser muy óptimo, el gran interés que la mesa capitular tenía por conservar la efigie. A la hora de rubricar de su propia mano el recibo mediante el cual se justificaba el pago por su trabajo, el maestro no dudó en calificarse a sí mismo como vecino de la ciudad y escultor a la par que aludía a haber compuesto, retocado y dorado la pieza aún sin aportar detalle alguno sobre qué fue lo que realmente hizo:

344 El coste total de esta actuación ascendió a apenas 22 reales por lo que no tuvo que modificarse significativamente la fisionomía de la escultura.

“Item se le hacen buenos al dicho señor don Alonso de Alarcón veinte y dos reales que pagó a Juan Rojo maestro de cantería por un aderezo que hizo en la mano y pedestal de nuestra señora del Perdón de que entregó recibo”.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 38 v.

345

“Item se hacen buenos 200 reales de vellón que pagó a Miguel Villar y Gabriel de León doradores por los mismos en que se ajustó el retocar la imagen de nuestra señora del Perdón lo cual se hizo en el año de 1694”.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 95 v.

Don Bartolomé Alcaraz en su obra *Vida, Virtudes y milagros de San Julián, Segundo obispo de Cuenca* publicada en Madrid apenas dos años antes aludía a esta escultura a la hora de explicar las grandiosidades de la fachada: “También en la parte inferior de la misma fachada, entre las dos puertas de enmedio ésta otra Estatua de nuestra señora sobre una pirámide de jaspe”.

ALCÁZAR, Bartolomé: *Vida, Virtudes y milagros de San Julián, Segundo obispo de Cuenca...*, op. cit., p. 456.

“Digo yo Jaime Bort vecino de esta ciudad, escultor, que he recibido del señor don Nicolás de Riaza, a cuyo cargo corre la obra de la fachada de esta santa iglesia Catedral, seiscientos reales de vellón por los mismos en que se ha ajustado, con intervención del señor don Vicente de Parada comisario de dicha obra la composición, retoque y dorado de la imagen de Nuestra Señora del Perdón de remate que se puso encima con la Jarra y Armas de dicha santa iglesia. Y queda a mi cargo dejar corriente la estatua de san Pedro. Y por ser verdad lo firme en Cuenca y diciembre 17 de 1725.

Jaime Bort [Rubricado]³⁴⁶.

Más explícitas resultan las anotaciones registradas en la cuenta de estos trabajos ya que en ellas Jaime Bort es calificado como “[...] maestro de arquitectura, ensamblador y dorador [...]” con quien se ajustó “[...] el pintar y dorar la imagen de nuestra señor del Perdón incluidos los materiales y remate que hizo [...]”]; junto a estos datos también se puntualizaba que se debía acortar la corona de la virgen y elaborar una cruz para el niño³⁴⁷. Por el coste en que fueron tasadas todas estas hechuras, y tal vez alguna otra de la que no se dejó constancia, se deduce que debieron ser considerables.

Gracias a varias fotografías antiguas se sabe que esta pieza todavía se encontraba decorando el parteluz central de la fachada de la catedral incluso tras el derrumbamiento de la torre de campanas en 1902. El posterior desmantelamiento de la estructura hizo que fuese trasladada a otras dependencias permaneciendo un tiempo en uno de los patios anexos al templo³⁴⁸ (Fig. 22). Actualmente, nada se sabe de si todavía se conserva escondida y olvidada en algún rincón del templo ya que se desconoce por completo su ubicación o si, lamentablemente, se ha perdido.

346 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27. Expediente 1. Fol. 15.

347 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 2. Fols. 41 r. y 41 v.

348 Una referencia a la existencia de esta escultura se encuentra en PALOMO FERNÁNDEZ, Gema: *La Catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías castellanas en la Baja Edad Media*. Tom. 2..., op. cit., p. 257.

Por otra parte, junto a las numerosas imágenes fotográficas que reproducen la fachada de la catedral de Cuenca durante los primeros años del siglo XX y que salpican infinidad de publicaciones donde se hace alusión al edificio, cabe destacar la inserción en el libro de Rodrigo de Luz Lamarca de una imagen en la que se fotografió el patio que, por el llamado camino de Ronda, conecta la Catedral y el Claustro y que se ha adjuntado en este discurso. En ella, se aprecia una figura de la Virgen coronada portando al Niño Jesús y cuya hechura respondería a lo realizado por Bort. No obstante, resultan variopintas y muy diversas las anotaciones que se localizan sobre esta obra y que impiden asegurar una adscripción concreta a cualquier maestro que actuase sobre ella.

Aunque hay referencias a que esta pieza aún puede conservarse en alguna estancia de la Catedral -se cree que arrinconada en algún entrante del patio bajo el Archivo- no se ha conseguido dar con ella.

Cf. BERMEJO DÍEZ, Jesús: *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., p. 325; LUZ LAMARCA, Rodrigo de: *La Catedral de Cuenca del siglo XIII. Cuna del gótico castellano...*, op. cit., p. 56.



Fig. 22. Ubicación en el camino de ronda de la Virgen del Perdón de la fachada de la Catedral de Cuenca tras ser desmantelada. Este espacio permite el trasiego desde la parte de la izquierda de la girola del templo a las dependencias del Archivo sin tener que cruzar por el claustro.

En la imagen aquí expuesta se aprecia que la efigie poco o nada recordaba a modelos de adscripción gótica. Tal vez para adaptarse al marco arquitectónico para el que fue diseñada, presentaba una ligera inclinación hacia el lado derecho que le infería cierta movilidad y volumetría. Este último rasgo también se observa en el plegado de los ropajes que aportarían claros efectos claroscuros y una notable plasticidad a la pieza. Tal vez estas cualidades y la elevada cantidad de dinero desembolsada a Bort podrían justificar que el maestro llegase a componer *ex novo* buena parte de la escultura manteniendo escasos fragmentos de la pieza antigua.

No pudiéndose afirmar esto último con rotundidad, lo que sí queda claro es que el artífice era cuanto menos conocedor de los tratamientos, técnicas y principios con los que actuar frente a una escultura de material pétreo.

Por aquellas mismas fechas de 1725, y aunque finalmente fue una intervención que se llevó a cabo en 1732, a Jaime Bort se le remitió el encargo de que recompusiese la efigie de san Pedro que se encontraba en uno de los dos pedestales -en el otro había quedado ubicada una escultura de san Pablo- que enmarcaban las gradas que rodeaba el acceso a la catedral conquense. Fue en el momento de cobrar la hechura de la Virgen del Perdón cuando Bort manifestó su compromiso de realizar una mejora en la figura del santo que, finalmente, no se materializó hasta la citada fecha de 1732 tras haber encumbrado su carrera.

Se justifica con esto que la recomposición de la imagen de Nuestra Señora del Perdón empleándose la piedra no fue un hecho puntual en la carrera del maestro. No obstante,

pretendiendo dotar a este capítulo de un cierto orden cronológico se abordará el análisis de esta nueva actuación del maestro con posterioridad. Con ello se demuestra cómo, a pesar del paso del tiempo y de haberse consagrado como maestro arquitecto, Jaime Bort nunca se desligó de su faceta de escultor y de aquellos compromisos que fue adquiriendo con el Cabildo.

LA REMODELACIÓN DEL SEGUNDO ÓRGANO DE LA CATEDRAL (1726-1727).

Si bien la anterior actuación de Bort había sido cuanto menos intuita por Rodrigo de Luz Lamarca, no ocurre lo mismo con su participación en el proceso de remodelación del segundo órgano de la Catedral que fue llevado a cabo entre 1726 y 1727 y que se expone a continuación por primera vez.

Gracias principalmente a los estudios llevados a cabo por Jesús Bermejo para la realización de su obra *La Catedral de Cuenca* se conocen los avatares que los dos órganos del templo sufrieron a lo largo de los siglos, quedando marcado su devenir por incidencias tales como incendios, rupturas, recomposiciones o añadidos. Desde que se ejecutaron estos dos elementos, en torno a los primeros años del siglo XVI -aunque habría que presuponer que se tuvo que contar con algún otro de mayor antigüedad- numerosos maestros organeros, escultores, doradores o pintores entre otros participaron en su construcción y en los numerosos reparos a que obligaban el uso y el paso del tiempo. A pesar que desde 1680 se aprecia en la documentación consultada por el autor un gran interés por adecentar estas piezas, no fue hasta 1726 cuando, tras diversas diligencias, se instó al señor maestrescuela a contactar con la corte para buscar el mejor artífice que diese lugar a las pretensiones del Cabildo de repararlos y acondicionarlos. Tal y como se pone de manifiesto a lo largo de esta tesis doctoral en lo tocante a la figura de los arquitectos, se mantuvo por parte de los canónigos la costumbre de acudir a los más afamados maestros del momento cuando se tomaba conciencia de que la obra a materializar, fuese cual fuese la calidad de la misma. Madrid, los artistas que trabajaban en la Corte y especialmente aquellos que lo hacían para el rey Felipe V siempre resultaban óptimos para los organismos eclesiásticos por lo que se confirió con el agente que la mesa capitular tenía en la capital para que buscara el artífice más adecuado. Parece por tanto previsible que el elegido no fuese otro que Sebastián García Murugarren, Organero Mayor de su Majestad. Trasladado a Cuenca por el interés que

debió suscitarle la obra y acompañado por el maestro organista local Juan de la Orden se inició el proceso mediante el cual se aderezaron los dos órganos de la Catedral³⁴⁹. No obstante la importancia de estos trabajos, por el autor no quedó registrada ninguna posible participación de Bort en relación a los mismos.

Junto a los dos maestros anotados, gracias al hallazgo de nuevas informaciones se puede afirmar que fueron varios los artífices que colaboraron en las modificaciones y arreglos que se realizaron en los órganos. Dentro de este grupo de artífices se encuentra a Jaime Bort trabajando de nuevo al servicio del Cabildo de la Catedral. Concretamente, son dos los documentos que vinculan al maestro con un elemento, el órgano, al cual no se le había adscrito con anterioridad en ningún tipo de estudio.

La primera de las referencias localizadas atiende al pago de 1100 reales realizado al arquitecto por dorar la caja del segundo órgano y por realizar en él ciertas labores de talla³⁵⁰. Mucho más explícitas resultan las propias palabras de Bort al firmar el recibo de esta cantidad ya que, a pesar de no encontrarse detallados los pormenores de su trabajo, sí se pone de manifiesto que, entre las diversas habilidades artísticas que poseía, era conocedor de las técnicas del dorador al ser capaz de dorar buena parte de la estructura, del tallista, incluyendo labores de esta índole con las que mejorar y hermostrar el conjunto, y del pintor, por haber aplicado color a varias de las piezas del órgano. Esta obra constituye una auténtica declaración de principios de quien era capaz de aunar en su persona las más diversas capacidades artísticas:

“He recibido del señor licenciado José Francisco Saiz, Teniente de obrero de la fábrica de esta santa iglesia, un mil y cien reales los mismos en que ajusté con el señor don Diego de Aranda y Guzmán, maestrescuela, Dignidad y Canónigo de dicha santa iglesia y obrero superintendente de su fábrica la obra de dorar la caja del segundo órgano de dicha santa iglesia así la talla nueva que se le ha añadido como parte del dorado antiguo que tenía y haber pintado de colores el pie de la caja y parte de la celosía del respaldo. Cuenca y Mayo 2 de 1727.

Son 1100 reales.

Jaime Bort [Rubricado]³⁵¹.

Nada se puede apreciar de estas labores en los actuales órganos de la Catedral de Cuenca ya que su construcción corresponde a la segunda mitad del siglo XVIII cuando, tras un incendio acontecido el 18 de febrero de 1767, tuvo que hacerse de nuevo el

349 Sobre las diferentes actuaciones que durante siglos tuvieron lugar en los órganos y los artífices que participaron en ellas, el autor presenta una detallada relación. Véase BERMEJO DÍEZ, Jesús: *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., pp. 108-115.

350 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 278 v.

351 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27. Expediente 1. 34. Fol. 3 r.

primero y restituirse casi en su totalidad el segundo³⁵².

DOS INTERVENCIONES PUNTUALES.

Al igual que en el caso anterior, se desconocía la participación de Jaime Bort en los dos trabajos que se presentan a continuación y que tuvieron lugar en los años de 1727 y 1729 respectivamente. Si bien su entidad puede considerarse menor o de escasa impronta no deben ser pasados por alto ya que justifican que el maestro se mantuvo durante todo el tiempo que pasó en Cuenca e independientemente de su inclinación hacia los trabajos propios del arquitecto, ligado a la disciplina escultórica la cual constituyó un auténtico *leiv motiv* en su producción global.

Por parte del canónigo don Duro, el maestro recibió orden a principios del mes de octubre de 1727 de reconocer una imagen de la Virgen que se hallaba en uno de los espacios del coro a fin de valorar su estado. El artista alegó que la madera empleada se encontraba totalmente impregnada de aceite y que resultaba imposible adecentarla sin ocasionar nuevos costes. Tal vez por la antigüedad de la pieza, por no ser de una factura digna de ser conservada o por la falta de recursos que siempre perseguía a la fábrica de la Catedral se decidió no tratar en aquel momento sobre cuál sería la solución más idónea para solventar el maltrecho estado de esta obra³⁵³.

Jaime Bort demostró una vez más que conocía el comportamiento de la madera y sus calidades. Recuerda esta forma de actuar a la que el artífice desempeñó en 1721 al valorar los materiales ligneos que se estaban empleando en el sagrario y algunas otras piezas del retablo mayor de la parroquia de Chillarón del Rey.

Dos años más tarde, a finales de 1729, Bort recibía el encargo de aderezar una imagen de san Pedro que se encontraba en la entrada de la Sacristía. En este caso, se desconocen datos importantes como el material de que estaba hecha la pieza o el alcance de los reparos que debía abordar.

352 Sobre esta actuación y la participación en la misma de José Martín de Aldehuela cf. BERMEJO DÍEZ, Jesús: *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., pp. 116-118.

353

“El señor don Duro propuso que en vista de lo acordado en 17 de septiembre se le ordenó a Jaime Bort reconociese el sitio de la imagen de nuestra señora en el coro para adornarle. Y dice estar la madera llena de aceite y sin nuevo coste y quitarle no se puede poner bien. Dejó apunte para se resuelva si se ha de hacer esta obra. Y habiéndose votado se determinó se difiera y deje de hacer por ahora la obra [...]”.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1727. Libro 199. Fol. 100 r.

Por este trabajo, apenas recibió el artífice 12 reales por lo que poco tuvo que incidir su actuación en la efigie. Tal vez ejecutó una leve restauración de la capa pictórica o del dorado que la recubrirían, independientemente de su material, dado que ambas eran técnicas que sabía tratar³⁵⁴.

LA RECOMPOSICIÓN DE LA ESCULTURA DE SAN PEDRO DE LAS GRADAS DE LA CATEDRAL (1732).

Al presentar la intervención de Jaime Bort en la remodelación de la escultura de la Virgen del Perdón de la fachada de la Catedral entre los años de 1724 y 1725, ya se anotó como el maestro se comprometía a realizar otro encargo que le vincularía al reparo de la figura de san Pedro que estaba situada en el graderío de acceso al templo.

Numerosas son las referencias documentales y bibliográficas que atienden a que, flanqueando las dos esquinas de las gradas de la Catedral, se colocaron desde antiguo dos esculturas sobre pedestales que figuraban a san Pedro y a san Pablo. Una de las primitivas fuentes que sirven para autenticar este dato se encuentra en un lienzo de la primera mitad del siglo XVII -atribuido erróneamente a Bartolomé Matarana- donde, a la hora de componer una escenografía en que representar el *Milagro de la Peste* obrado por san Julián, se plasmó la fachada de la Catedral. En el lado derecho (Fig. 23) se puede ver una de las dos mencionadas estatuas tal y como debió quedar dispuesta desde el preciso momento en que se ideó su colocación.

Por las múltiples obligaciones que progresivamente fue adquiriendo Jaime Bort tuvo que posponer su compromiso de adecentar la figura del apóstol, cuya antigüedad era considerable. A pesar del paso del tiempo, el Cabildo no olvidó que el maestro se había comprometido a efectuar tal tarea por lo que a lo largo de 1732 se le requirió que cumpliera con su palabra.

354 La referencia concreta que atribuye a Jaime Bort esta participación reza de la siguiente manera:
“He recibido del señor licenciado don José Francisco Saiz teniente de obrero de la fábrica de esta santa iglesia doce reales de vellón por el aderezo que he ejecutado en la efigie de san Pedro que está en la entrada de la sacristía de dicha iglesia. Cuenca y diciembre 14 de 1729.
Jaime Bort. [Rubricado]”.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27. Expediente 1.5. Fol. 11 r.



Fig. 23. Detalle del cuadro atribuido a Bartolomé Matarana en el que, en la parte derecha, se aprecia una de las dos esculturas que flanqueaban las gradas de acceso a la Catedral de Cuenca.

Con estos datos se justifica que la importancia otorgada por los miembros de la mesa capitular a la buena conservación de la fachada no sólo recalaba en los problemas estructurales que presentaba sino también en aquellos elementos que, a pesar de tener una función puramente decorativa, se encontraban dañados e indecentes en su entorno. A 8 de julio se registró en el libro de Actas Capitulares de dicho año la razón de tener que recomponer la escultura de san Pedro: había quedado dañada tras el incendio que asoló uno de los chapiteles en 1725. Interesaba volverla a asentar sobre su pedestal y su pilar correspondientes al igual que se encontraba la de san Pablo³⁵⁵. En poco más de un mes, Jaime Bort -quien en todos los documentos localizados a raíz de esta obra aparece calificado como arquitecto- dio por finalizadas las obras que ejecutó en la pieza dejando la escultura correctamente ubicada en su emplazamiento original. Tal vez como agradecimiento a la enorme consideración que el Cabildo había tenido con él en los años precedentes, el maestro no consideró oportuno valorar y tasar su trabajo en una cantidad concreta dejando a instancias de los miembros de la mesa capitular el que se le compensase con el pago que considerasen idóneo. Enterados de este ofrecimiento decidieron gratificarle con 360 reales³⁵⁶ de lo que se deduce que tal vez su intervención

355 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1732. Libro 204. Fols. 58 v. y 72 r.

356 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1732. Libro 204. Fol. 82 r.

“Los señores Arcediano de Cuenca y Barroeta dieron cuenta, que en virtud de la comisión que se les dio por el cabildo espiritual de 4 de Julio, por Jaime Bort se aderezó la efigie del Apóstol San Pedro y se ha puesto en las gradas a la entrada de la iglesia, estando su hechura muy en correspondencia de la de San Pablo. Y en orden de su coste, no se ha querido explicar pues sólo desea dar gusto al Cabildo, quien sobre gratificarle por este trabajo podrá resolver lo que fuese servido. Y habiendo conferido y votado, se determinó se le den a

debió ser menor o menos relevante que aquella que había efectuado años antes en la escultura de Nuestra Señora del Perdón y por la cual había cobrado 600 reales. Es más, a este dato habría que añadirle que incluido en el pago estaba el coste de volver a colocar la figura en su lugar sobre una pirámide³⁵⁷.

A pesar de no incluirse referencia alguna sobre si se cambiaron la disposición y estilo originales de la pieza, otra de las informaciones localizadas presenta los materiales que fueron empleados: una piedra, alquitrán y plomo; el uso de una sola pieza de material pétreo parece indicar que poco se tuvo que sustituir de la primitiva escultura:

“A Jaime Bort.	360	reales
Del coste de una piedra.	15	reales
De una libra de alquitrán.	3	
Plomo de la fábrica.	<u>20</u>	<u>reales</u>
	378	reales

Como secretario de los señores Deán y Cabildo de la santa iglesia de Cuenca certificó que en el que por dichos señores se tuvo hoy día de la fecha, se mandaron dar a Jaime Bort vecino de esta ciudad y maestro de arquitectura, trescientos sesenta reales de vellón de las rentas de la fábrica de esta santa iglesia por la ocupación y trabajo que ha tenido a componer y sentar la efigie del apóstol san Pedro en las gradas de esta santa iglesia, sobre que se hizo relación por los señores a quien se había dado comisión. Y para que de ello conste y el licenciado José Francisco Saiz, regidor de esta ciudad y teniente de obrero de las rentas de dicha fábrica, acuda a dicho Jaime Bort con los expresados trescientos sesenta reales. Doy la presente en Cuenca a veintisiete de agosto de mil setecientos treinta y dos”³⁵⁸.

Este adecentamiento hizo que apenas se transformase la pieza lo que permitió que, al ser contemplada por Antonio Ponz al visitar Cuenca con motivo de la redacción de su *Viage de España*, destacase su antigüedad y nada le hiciese considerar que hubiese algún tipo de disonancia con su homólogo de san Pablo³⁵⁹.

dicho Jaime Bort 360 reales de las rentas de la fábrica [...]”

357 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 311 r.
“Item se abonan 378 reales 2 maravedíes que el dicho don José Saiz, como tal teniente de obrero, los mismos que, por acuerdo de 27 de Agosto de 1732 se mandaron dar a Jaime Bort, maestro de arquitectura, por la ocupación que tuvo en aderezar la efigie del Apóstol San Pedro y sentarla en el pirámide que hay en uno de los lados de las gradas. Consta de certificación y recibo que entregó”.

358 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 28. Expediente 7. Fols. 5 r. y 5 v.

359 Así mismo, el autor no dudó en señalar los fallos que estos dos elementos presentaban en los cortes de la piedra y la similar disposición con que fueron distribuidas al respecto de unas esculturas que enmarcaban las escaleras del Vaticano. Por último, Ponz elogió la capacidad que tenían de aportar grandeza y respetabilidad tanto al templo como a la plaza que los circundaban.

Cf. PONZ, Antonio: *Viage de España*. Tomo Tercero. Madrid, Por la viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1789, p. 82.

3.4.1.2. Varias trazas para retablos de la diócesis (1728-1735)

En el primer apartado de este capítulo ya se anotó como las relaciones que Jaime Bort estableció con la mesa capitular conquense le permitieron, desde época temprana, recibir encargos para trazar retablos en templos del obispado.

A pesar de que desde 1725 el maestro quedó muy vinculado a los trabajos que se estaban llevando a cabo en la fachada de la Catedral y en su altar mayor, no dejó de recibir peticiones que propiciaron que sus traslados a localidades de la diócesis fuesen continuos. Por ello, se puede afirmar que durante todo el tiempo que residió en Cuenca, Bort no dejó de lado su faceta como retablista.

Siguiendo una vez más los estudios abordados por Ana María López de Atalaya y a la espera de que se termine de clasificar el Archivo Diocesano de Cuenca cuyos fondos tanto han ayudado a la elaboración de este estudio, se debe tener presente que en 1728 y junto a Juan Antonio Pedroso, Bort participó en la elaboración de las trazas de un retablo para la parroquia de Valdecolmenas de Abajo. También diseñó el proyecto completo y elaboró varias de las esculturas para el retablo mayor de la ermita del Santo Rostro de Honrubia entre 1732 y 1735. De igual forma, trazó el altar del Colegio de Jesuitas de Huete en 1733.

UN DISEÑO PARA RETABLO EN LA PARROQUIA DE VALDECOLMENAS DE ABAJO (1728).

Previsiblemente a finales de 1727 o durante la primera mitad de 1728 Jaime Bort trazó junto a Juan Alonso Pedroso un retablo para la parroquia de Valdecolmenas de Abajo. Poco tiempo después, el artífice exponía una queja ante la Cancillería de Granada alegando que su proyecto no había sido tenido en cuenta con la consideración que merecía. Se generó así un nuevo pleito en su trayectoria del que apenas se conoce que, finalmente, el hacedor práctico de las premisas que se marcaron fue Juan López Puerta³⁶⁰.

Hasta que dicho pleito sea localizado o no, únicamente cabe conjeturar sobre si fuese quien fuese el que materializó el retablo, lo hizo siguiendo o no las trazas presentadas

360 LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca..., op. cit. pp. 252 y 991-992.

por Bort y Pedroso³⁶¹. En la actualidad se conservan en este templo un retablo mayor de estilo barroco con grandes columnas salomónicas, varias hornacinas y un relieve superior de la Santísima Trinidad, otro dedicado a Santiago en una de las naves y otro en la capilla de la parte inferior dedicado a san Antón y santa Ana³⁶². No existe por el momento forma de saber de saber si alguno de ellos fue el que pudo responder o no a las trazas emitidas por Bort.

ELABORACIÓN DE LAS TRAZAS DEL RETABLO DE LA ERMITA DEL SANTO ROSTRO DE HONRUBIA Y REALIZACIÓN DE VARIAS DE SUS ESCULTURAS (1732/1733-1735).

Durante las primeras décadas del siglo XVIII se inició la construcción en la villa conquense de Honrubia de una ermita donde albergar un lienzo en el que, según la tradición, se reflejaba el rostro de Cristo. El cerramiento de dicho conjunto, compuesto por una cúpula, restaba por finalizar en 1733. Según Ana María López, por aquellas mismas fechas se encargaban a Jaime Bort -a quien califica como Maestro Mayor de Escultura del Obispado- las trazas con que construir un retablo para su altar mayor.

Como era común en la diócesis, tras elaborar el dibujo y las condiciones con que ajustar la obra así como el cálculo de su coste total se sacaría a pregón con el fin de que fuese materializada por el maestro que se comprometiese a hacerlo por el menor precio. Los trabajos debieron iniciarse en un breve espacio de tiempo ya que en el mes de septiembre de dicho año estaba ejecutada la tercera parte del retablo el cual presentaba ciertas irregularidades en el tamaño de la mesa de Altar. Para reconocer el porqué de dichos errores se pidió que acudiese Jaime Bort para emitir su parecer así como también se le instaba a que finalizase las obras de escultura que, personalmente, estaba componiendo para el conjunto³⁶³.

361 Pocos son los datos que se conocen hasta la fecha de este maestro aunque se debe deducir que, dada su colaboración con Bort, su experiencia como escultor y retablista tuvo que quedar más que probada. Existe una alusión a su figura muchos años antes, en 1699 concretamente, cuando se le sitúa en la localidad de Villar de Cañas diseñando un retablo para la ermita de Nuestra Señora de la Paz. Aparece citado como “maestro de arquitectura”.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo. 1102-5. Sin foliar.

362 RODRÍGUEZ ZAPATA, José Luis: Historia de Valdecolmenas de Abajo. Cuenca, José Luis Rodríguez Zapata, 1991, pp. 101-102.

363 LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca...*, op. cit. pp. 603, 623-624.

No obstante estas informaciones, las cuales confirman el papel que como tracista y ejecutor puntual desempeñó el maestro en esta obra (Fig. 24), resulta importante el análisis de los datos que se extraen de las anotaciones que efectuó tras una visita a la ermita en 1735 el Provisor General de Cuenca y que han permanecido inéditos hasta la fecha.

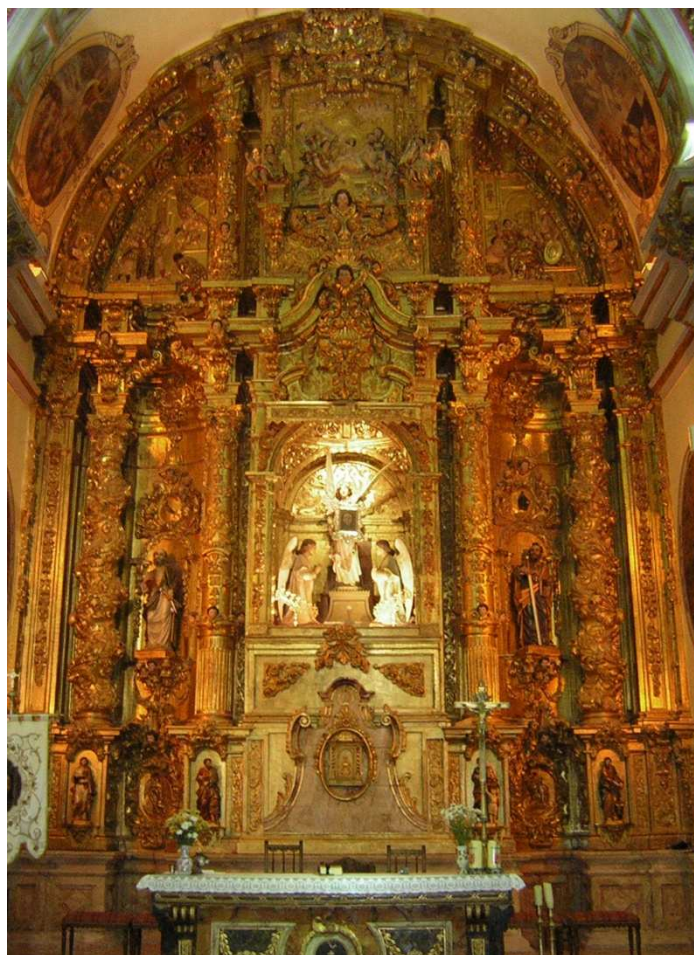


Fig. 24. Visión completa del Retablo Mayor de la ermita del Sto. Rostro de Honrubia. Jaime Bort 1732 y ss.

En el legajo donde dejó manuscritas sus apreciaciones se lee que la obra fue llevada a cabo por el maestro escultor Ginés López y que éste había recibido por su trabajo un total de diecinueve mil doscientos ochenta y tres reales más otros doce cuya razón no se inserta en el texto³⁶⁴. También se confirma gracias a dicho escrito que Jaime Bort quedó vinculado a este retablo a lo largo de los años que duró su confección ya que fue el

364 A. D. C. Libros de Visita. Honrubia. 1735. Legajo 29. Fols. 10 r. y 10 v.

“Retablo.

Primeramente da y se le admiten en data diez y nueve mil doscientos ochenta y tres reales y doce más que se ha pagado a Ginés López, maestro de escultor, por el retablo que hizo para la ermita del Santo Rostro”.

encargado de supervisarlos y de atender a los supuestos errores que fueron surgiendo. A razón de los traslados que realizó desde Cuenca y como pago a su ocupación, el maestro fue gratificado con 264 reales:

“Entregado a Jaime Bort.

Mas se le admiten en data doscientos sesenta y cuatro reales que constó de dos recibos haber pagado a Jaime Bort, maestro de obras del obispado por dos veces que vino a esta villa a reconocer el retablo de orden del señor provisor, según expresan dichos recibos en enmienda de dicho retablo en los años de 1733 y 1734 [...]”³⁶⁵.

De la misma manera, este documento informa de que de manos del maestro surgieron, al menos, las dos esculturas de santos que debían ocupar los nichos del retablo. Ante los retrasos que aparentemente estaba causando Bort por no entregarlas dentro de los plazos establecidos se le instó a que, en el tiempo de quince días, las rematase y colocase donde era menester con el fin de proceder a continuar con los trabajos que permitiesen la colocación del Santo Rostro en el tabernáculo central del retablo

“Escultura del retablo a cargo de Jaime Bort.

Y por lo que atiende a la escultura y fábrica de los santos que se deben poner en los nichos del retablo son del cargo de Jaime Bort [...] por no haber cumplido, en que exige notable detrimento por retardarse que dicho retablo se finalice y se proceda a las demás obras que deben preceder a la colocación del santo rostro en la ermita mando que el cura, comisarios y capellanes y demás que componen la junta, hagan se notifique de nuevo a dicho Jaime Bort para que dentro de quince días cumpla con lo que, por dichos provisos, se le tiene mandado [...]”³⁶⁶.

No existe confirmación definitiva de que estas dos piezas se materializasen finalmente y llegasen a ser colocadas en su lugar ni de que Bort se trasladase a Honrubia para entregarlas él mismo. A la espera de localizar nuevas referencias, indicar que tal vez surgidas de la mano del artista pudieron conservarse en la ermita del Santo Rostro dos esculturas de san Pedro y san Julián que habrían permanecido intactas hasta su destrucción en la Guerra Civil³⁶⁷.

Independientemente de este dato, y no pretendiendo restarle importancia, se hace preciso destacar que en toda la documentación consultada y analizada en relación a esta obra no se ha localizado ninguna referencia o anotación que haga intuir el que no se hubiesen seguido las trazas y el diseño dados por Bort. Por ello y hasta que se demuestre lo contrario, hay que destacar que el maestro fue capaz de componer una obra acorde con el lenguaje y el estilo propios de su tiempo que ha venido a ser

365 A. D. C. Libros de Visita. Honrubia. 1735. Legajo 29. Fols. 12 r. y 12 v.

366 A. D. C. Libros de Visita. Honrubia. 1735. Legajo 29. Fols. 20 r. y 20 v.

367 LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca...*, op. cit. p. 604.

considerada como uno de los más relevantes ejemplos de la retablística barroca conquense.

Si bien a simple vista se podría calificar esta pieza como de clara adscripción a las tipologías y modelos denominados “churriguerescos”, un análisis más detallado de sus elementos compositivos y ornamentales permite entender que el arquitecto fue capaz de dar un paso adelante en lo tocante al diseño y creación de este tipo de estructuras. Aquello que aparentemente se presenta como una pieza recta y uniforme de cuerpo único con ático adaptado al medio punto de la bóveda en que se inserta, se descubre en planta como un interesante juego de volúmenes que se retranquean y cuyo movimiento se prolonga en el alzado (Fig. 25).



Fig. 25. Detalle del alzado del retablo de la ermita del Sto. Rostro de Honrubia donde se aprecia la disposición cóncava de parte de sus plementos. Jaime Bort. 1732 y ss.

En el mismo banco de piedra en que quedó asentado el retablo se aprecia como los perfiles que generan las pilastras laterales y las adelantadas basas que sustentan las dos columnas salomónicas que ordenan el conjunto generan un cierto escalonamiento que se va acusando en profundidad en las dos calles laterales. Ambas se dispusieron a su vez de forma cóncava para mantener y seguir infiriendo a la estructura un continuo movimiento. Con todo ello, enmarcando el nicho central, se conseguía generar cierto sentido de profundidad en un espacio relativamente reducido.

Atendiendo a los elementos estructurales, Bort decidió no limitarse a una solución unitaria y combinó dos tipos totalmente diferentes. En los espacios más cercanos al muro hizo erigir las dos columnas salomónicas citadas anteriormente respondiendo a planteamientos marcadamente canónicos al generar un perfil sinuoso compuesto por

cinco espiras e incluir una ornamentación elaborada mediante la inserción de una rica y profusa decoración compuesta por rocallas. Por el contrario, para enmarcar la calle central del retablo donde se colocaron el sagrario y la hornacina de la reliquia del Santo Rostro, el artista decidió utilizar dos columnas de orden *composito* con el tercio inferior acanalado y el resto del fuste liso. A éste se añadieron multitud de motivos vegetales, molduras cóncavas y pequeñas cabezas de ángeles.

En el espacio entre estas parejas de columnas se desarrollaron, de manera oblicua al paramento, hornacinas de escasa profundidad en las que se insertaron las dos esculturas sobre pedestal que previsiblemente y en origen se exigió concluir al propio Bort. Estos huecos se asentaron sobre unas ménsulas foliadas de gran volumen muy similares a aquellas otras con que se compusieron dos cartelas ovaladas en la parte superior. Finalmente, Bort hizo que se cerrase este despliegue de relieves insertando un pabellón sesgado por la mitad en forma de bóveda peraltada.

El espacio inferior del cuerpo central del retablo quedó ocupado por el sagrario al que ya se hizo mención al tratar de comprender que forma pudo otorgar el artífice a la urna del Monumento de Semana Santa que por aquellas mismas fechas se le había encomendado. Por encima de este elemento se configuró el lugar donde albergar la reliquia del Santo Rostro el cual, debido a su importancia y relevancia, recibió un tratamiento prácticamente aislado. Delimitado por una especie de pilastras carentes de orden canónico y decoradas por rocallas, Bort desarrolló sus límites de forma libre hasta la zona en que arranca el entablamento; esto le llevó a ocultar la zona de la clave del arco de dicho edículo con una banda ornamental. Ubicando en su interior una bóveda de media naranja sustentada por 4 pechinas y decorada con gallones, el arquitecto consiguió marcar con una fuerte direccionalidad vertical este elemento lo que vino a condicionar la manera en que se desarrollaron sus elementos inmediatamente superiores.

Si bien el entablamento se desarrolla de forma reglada en los espacios laterales - destacando el hecho de que tanto el arquitrabe como la cornisa se hicieron coincidir con estos mismos elementos estructurales del edificio integrándose de forma clara con la arquitectura y de que el friso fue decorado empleando modillones que superan el propio espacio al que debían quedar delimitados y cuya reminiscencia se sitúa en modelos similares empleados por el propio José de Churriguera³⁶⁸ - en la zona principal del

368 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El retablo barroco en España...*, op.cit., pp. 152-154.

retablo se rompe y quiebra desestructurando así sus líneas horizontales y ocupando parte de la zona del ático; se elevó hasta alcanzar el arranque exacto del mismo haciendo salvar esta diferencia mediante la inserción de un segundo nivel de friso y cornisa (Fig. 26).



Fig. 26. Detalle del entablamento del retablo de la ermita del Sto. Rostro de Honrubia. Jaime Bort. 1732 y ss.

Los tres espacios en que quedó dividida la coronación, articulados por dos columnas similares a las dos inferiores, fueron ocupados por relieves donde se recrearon escenas alusivas a la Pasión de Cristo³⁶⁹. Así mismo se insertó una profusa cantidad de elementos vegetales en relieve que dotan al conjunto de una indiscutible plasticidad muy acorde con los gustos de la época. Llama la atención la capacidad que manifestó Bort de conseguir con ello que prácticamente todo el espacio de la pieza quedase decorado sin sobrecargarlo ni llegar a un abigarramiento desmedido que sobrepasase los límites estructurales. Este mismo rasgo se hizo evidente años después en el momento en que el artífice abordó el diseño de la fachada de la catedral de Murcia³⁷⁰.

DISEÑO DEL RETABLO PARA EL TEMPLO DEL COLEGIO DE JESUITAS DE HUETE.

A la par que Jaime Bort se encontraba ocupado, entre otros menesteres de la más diversa índole, en el proceso de realización tanto de la traza como de varios elementos escultóricos del retablo del Santo Rostro de Honrubia recibió un nuevo encargo que le puso en contacto con el Colegio de Jesuitas de Huete. Gracias una vez más a las incursiones archivísticas de Ana María López se sabe que el maestro delineó en un pliego de papel dos modelos diferentes para que el rector de dicha institución eligiese cual le parecía más idóneo y factible de realizar. Inclínándose el susodicho por el que

369 Esta temática quedarían relacionada con las pinturas del banco del retablo donde se representó a los cuatro evangelistas ya que mediante sus escritos llegó a conocerse este episodio de la vida de Jesús.

370 HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *La fachada de la Catedral de Murcia...*, op. cit. p. 356.

estaba a mano derecha de papel, el propio Bort se comprometió a confeccionarlo siguiendo sus propias directrices³⁷¹.

El ajuste de la obra se fijó en un total de 1500 reales de vellón incluyéndose en el precio varias piezas de escultura y pintura³⁷² de las que hoy únicamente se conserva aquella que ocupaba el espacio central de altar y donde quedó representada la Anunciación en correspondencia a la advocación que tuvo el retablo.

El espacio primitivo que albergaba el conjunto diseñado por Jaime Bort en la zona del altar se encuentra actualmente ocupado con otro retablo perteneciente al cercano municipio de Mazarulleque, también compuesto en el siglo XVIII, pero del que por el momento se desconoce cualquier dato sobre su fecha exacta de realización y sobre su autoría.

3.4.2

Continuación de su faceta como escultor y retablista

Obras de madurez (1724-1732)

EL PROYECTO DE REMODELACIÓN DEL RETABLO DEL ALTAR MAYOR Y SU INCIDENCIA EN EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO CIRCUNDANTE (1724-1725)

A lo largo de las páginas anteriores se ha demostrado que casi desde el mismo momento en que Jaime Bort entró en contacto profesional con el Cabildo de la Catedral de Cuenca se le reconocía indistintamente como arquitecto y como escultor. Habiéndose señalado ya que esta manera de referirse al artífice no respondería a concesiones gratuitas sino más bien a apreciaciones y conocimientos contrastados que atenderían a su formación, se hace preciso divagar sobre la posibilidad de que todavía aún se desconozcan primitivas obras o diseños que Bort efectuaría en sus primeros años de estancia en la capital conquense. Durante mucho tiempo y por un gran número de autores se intuía que el arquitecto debía haber despuntado como tal con anterioridad a

371 LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca..., op. cit. pp. 252 y 285.

372 Entre las primeras se encontraba la talla de un San Ignacio de Loyola mientras que era preciso componer una pintura del Buen Pastor y otra con un cordero y su bandeja.
AA. VV.: Esplendores en la devoción de san Nicolás el Real. Huete, Hermandad de Nuestra Señora del Loreto - Asociación Cultural Atienza, 2002, p. 50.

su llegada a Murcia.

En la líneas siguientes se muestra la que, por el momento, es la intervención inédita que justifica que el maestro, atendiendo a un encargo propio de su condición de escultor, pasó a manifestarse como el arquitecto que tantas veces se ha querido intuir previamente a dicho traslado. Fue en 1724 cuando el Cabildo encargaba a Bort que participase en la reforma del retablo del Altar Mayor de la Catedral. Las incidencias de estos trabajos ocasionaron en los espacios constructivos adyacentes permitió que el artista se manifestase también como buen conocedor de la disciplina arquitectónica.

La segunda semana de enero de dicho año se constató la presencia en Cuenca de un dorador de origen francés, Juan de Viriora [¿?], que se ofreció a adecentar y volver a dorar el retablo mayor del templo³⁷³ que había sido ejecutado en torno a mediados del siglo XV³⁷⁴. Al enterarse de tal ofrecimiento, el Cabildo no dudó en considerar la propuesta motivado sin duda por las necesidades de adecentamiento que presentaría la pieza, así como tal vez por el carácter foráneo del maestro y una supuesta fama que corroborarían el que se le otorgase cierta confianza. A pesar de ello y una vez iniciados los trabajos, los canónigos observaron que tanto la manera de trabajar del artífice como los resultados que se obtenían eran muy similares a los que podía producir cualquier maestro local por un precio menor; para justificar esta idea, se informó en uno de los cabildos de que varios oficiales de la ciudad estaban realizando trabajos similares en la parroquia de san Juan.

Gracias a este mismo documento se demuestra que el interés del Cabildo para con su retablo mayor no sólo radicaba en asegurar su pulcritud y decencia en el dorado. Puede que respondiendo a un cierto afán por adecuar una estructura antigua a los gustos del momento -de lenguaje compositivo y decorativo totalmente diferentes- se decidiese tratar con Jaime Bort para que diseñase un remate que coronara el conjunto en su zona más alta y un nicho donde ubicar la escultura de la Virgen:

“[...] habiendo tomado informe en las partes que ha trabajado Juan de Viriora [¿?] francés de lo que se ha experimentado en la obra que hace de renovar lo dorado.

373 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1724. Libro 196. Fols. 2 r. y 2 v.

374 De esta obra se conocen algunos datos referentes a los maestros que intervinieron en su ejecución y a los autos previos que se dieron antes de su contratación definitiva. Así mismo se conocen parte de los procedimientos que se realizaron para conseguir el dinero suficiente para su construcción. No obstante, apenas hay detalles que vengan a corroborar ni su forma ni los rasgos estilísticos que definirían su composición.

PALOMO FERNÁNDEZ, Gema: La Catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias..., op. cit., pp. 126 y 127.

Han sido buenos pero al mismo tiempo en esta ciudad, viendo lo que ejecuta, hacen la misma obra como así se ha visto en la Parroquia de san Juan con que se presume podrán hacer los oficiales que aquí hay, el aderezo del retablo y adornarle poniendo remate y haciendo nicho a Nuestra Señora a cuyo fin se está reconociendo, viendo y tanteando Jaime Bort [...]³⁷⁵.

Nada se conoce al respecto de las trazas, dibujos y diseños que confeccionaría el maestro ya que éstos no han sido localizados. Su hallazgo resultaría de gran ayuda para comprender la manera en que Bort se enfrentó a la remodelación de una estructura preexistente cuyo estilo y disposición nada tendría que ver con el lenguaje compositivo contemporáneo que ya había sabido manifestar en sus obras previas y en la que durante aquel mismo año realizó para el retablo de san Abdón y san Senén.

Lo que no resulta extraño es que la propuesta del maestro fuese elegida como buena por los miembros del Cabildo y que, dada la impronta de la obra, se pensase en el Maestro Mayor de Obras de la Catedral como el más idóneo para ejecutarla. Luis de Artiaga recibió una notificación -lo que vendría a justificar que además de ser una figura versada en los principios esenciales de la arquitectura era considerado como persona idónea para abordar creaciones vinculadas al ámbito de la retablística y la escultura- a la que respondió con una negativa por considerarse incapaz de reducir el coste final de los trabajos tal y como era costumbre. Por ello recomendó que la obra se sacase a pregón a lo que el Cabildo respondió con una negativa ante la obligación que tenían implícita de que, bajo ningún concepto, se mermasen ni la perfección ni la calidad que debían otorgarse a un elemento tan visible y representativo como era el retablo del Altar Mayor³⁷⁶.

Sin embargo y a pesar de tener las cosas tan claras, casi un año después todavía se continuaba dilucidando sobre los autos y disposiciones que marcarían el desarrollo de una remodelación parcial de esta pieza. La falta de medios económicos, tan constante en aquellos tiempos, y el interés por parte del Cabildo de reformar la fachada del templo en la que por aquellas fechas se estaba trabajando fueron determinantes en la lentitud con que se desarrolló este proceso. Por ello, hasta que no llegó una donación privada no se dio el espaldarazo definitivo que necesitaba esta empresa. Fue el señor canónigo Maestrescuela don Diego de Aranda y Guzmán quien, a fecha de 12 de mayo de 1725,

375 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1724. Libro 196. Fols. 11 r. y 11 v.

376 La negativa de Luis de Arteaga a confeccionar este remate, su propuesta para que fuese pregonada en la plaza de la Catedral y el rechazo expresado por la mesa capitular ante esta opción se encuentran transcritas en:

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1724. Libro 196. Fol. 11 v.

exponía ante la mesa capitular la obligación que tenía para con la reforma del retablo mayor y su predisposición para costear su hechura. Esta nueva coyuntura dio lugar a que Jaime Bort volviera a mostrar ante los canónigos catedralicios el diseño y la planta surgidos de su mano y se ofreciera a darlo todo por terminado en el transcurso de ocho meses. Mientras esto ocurría, y tras haberse nombrado a las personas idóneas para controlar y supervisar todo el proceso, el Cabildo decidió que se colocaría un dosel en la zona del Altar Mayor para ubicar el tabernáculo con el santísimo sacramento y que se reutilizarían todos aquellos materiales y enseres -andamios, madera... etc.- que fuese factible de las obras que se estaban ejecutando en la zona de la fachada del templo eso sí, bajo la supervisión del Maestro Mayor; así mismo, se indicó que el espacio del claustro podía emplearse como lugar de trabajo y que se aceptaban las buenas intenciones del Maestrescuela quien, no obstante, se manifestaba contrariado por sus “cortas posibilidades” al no poder costear una obra donde el material empleado fuese la plata³⁷⁷. De forma inmediata se inició el desmontaje de parte del retablo mientras se erigía en aquella misma zona un adorno efímero similar al que se componía para conmemorar la fiesta del Corpus y para el cual se demandó al señor obispo que prestase un dosel que tenía con el fin de realizar una composición efectista y escenográfica³⁷⁸.

Tras tomarse todas estas decisiones se advirtió que el espacio inmediatamente contiguo a la zona del altar mayor en el trascoro, el cual quedaba ocupado por la capilla de los Pozos, se encontraba quebrantado y habían sido varios los daños que, en el transcurso de la erección de aquella, se habían inferido a la Capilla Mayor. El más alarmante de todos ellos fue el que se observó en uno de los arcos ya que, por indecencia de la bóveda de la referida capilla, se encontraba seccionado y amenazaba ruina inminente. El Cabildo decidió cerrar y asegurar todos los agujeros y grietas que afectaban aquella zona³⁷⁹ al mismo tiempo que se dieron los primeros pasos para intentar esclarecer donde se hallaba el origen de la problemática que hacía peligrar la firmeza y decencia

377 Este texto está transcrito en el apéndice documental como DOCUMENTO 4.

378 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fols. 79 v. y 80 r.
En dicho adorno se recomendaba dejar un espacio libre donde se asentaría un altar portátil que albergaría una imagen de la Virgen que se encontraba en la Capilla Onda. Por no contar con un vestido idóneo para el lugar que iba a ocupar se pidió que ésta se engalanase con uno de los ropajes de Nuestra Señora del Sagrario.
A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fol. 85 r.

379 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fols. 85 r. y 85 v.

de una de las zonas más importantes del templo³⁸⁰.

Se corroboró gracias a las apreciaciones de varios maestros que el principal inconveniente se localizaba en la citada ruptura del arco y en que se había compuesto una bóveda de yeso junto al retablo mayor que con sus empujes descomponía las piedras adyacentes. Ante tales males se recurrió al Maestro Mayor de Obras Luis de Artiaga para que, cómo autoridad competente que era en materia de arquitectura, realizase una visura definitiva del estado de la obra. Según las anotaciones registradas en el libro de Actas Capitulares de 1725 su percepción fue tajante: era imprescindible ejecutar un nuevo arco de piedra que retuviese y compactase aquellos sillares que estaban quebrantados y retirar el retablo que decoraba la Capilla de los Pozos.

Por este mismo documento se sabe que el Cabildo también acudió a Jaime Bort, como maestro arquitecto y entallador que era, para que emitiese su parecer; se equiparaba así su punto de vista al del propio Maestro Mayor. Indicó el artífice que para asegurar una correcta colocación de dicha estructura sobre el retablo mayor era imprescindible retirar el retablo de la capilla de los Pozos por haberse introducido en un espacio perteneciente al presbiterio y estar actuando negativamente sobre su estructura arquitectónica³⁸¹.

Ante las respuestas expresadas por Luis de Artiaga y Jaime Bort, el Cabildo contactó con don Pedro Justiniano -regidor de la ciudad y por aquellas fechas patrón de la capilla de los Pozos- para que retirase el retablo que en ella se albergaba con el fin de conseguir así que el espacio ocupado por éste y que pertenecía a la Capilla Mayor quedase libre. De la misma manera, se consideró oportuno asegurar el arco que se encontraba en estado ruinoso³⁸².

Mucho más explícitas que estas informaciones registradas en el libro de Actas Capitulares de 1725 resultan las propias declaraciones redactadas tanto por Luis de Artiaga como por Jaime Bort a la hora de expresar sus anteriores valoraciones y que se

380 En el libro de Actas de aquel año se incluía una breve explicación de cómo fueron las disposiciones iniciales para dar lugar a la capilla de los Pozo. A fecha de 12 de abril de 1503 se había concedido permiso y licencia a don Juan del Pozo para serle asignada una capilla que debía dotar con reja, retablo y ornamentos varios por un precio total de 30000 maravedís los cuales, en favor de la fábrica, debían hacerse efectivos en el transcurso de dos años. Sin embargo, no fue hasta mucho tiempo después cuando tras conformarse los estatutos de la capilla y haber fallecido incluso el propio don Juan, cuando se erigió este espacio.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fols. 113 v. y 114 r.

381 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fol. 114 r.

382 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fols. 114 r y 122 v.

conservan en un legajo bajo el título *Informe de Luis de Artiaga, maestro de obras, sobre los desperfectos que se ocasionan en la Capilla mayor por la colocación del retablo de la Capilla de Nuestra Señora de la Asunción, o de los Pozo*³⁸³. Gracias a la conservación de estos escritos, no conocidos hasta ahora, se pueden analizar de forma más detallada las diferentes apreciaciones expuestas por los maestros y las connotaciones implícitas en ellas. Reservando este estudio en el caso de la figura de Luis de Artiaga al apartado de esta tesis doctoral que presenta el análisis de su persona - aunque se incluyen varias pinceladas para contextualizar el proceso- las anotaciones presentadas por Jaime Bort reflejan como fue capaz de aunar en un mismo planteamiento la mejor manera de modificar una pieza de la envergadura de un retablo mayor de catedral al mismo tiempo que se aseguraban la firmeza y la buena disposición de su espacio arquitectónico circundante.

A 19 de agosto de 1725 declaraba el artífice estar ocupado en la renovación del referido retablo y, en concreto, atendiendo a algo que iba más allá de la ejecución de la coronación: se hallaba componiendo un nicho u hornacina en el espacio donde se veneraba la imagen de Nuestra Señora. Para disponer correctamente este elemento, Bort pretendía ocupar cinco pies del presbiterio con el fin de mantener dos principios básicos que fue reflejando posteriormente a lo largo de su carrera: la simetría y la proporción.

Ante la falta de espacio para tales menesteres, el maestro señaló que todo venía motivado por hallarse ocupada una determinada zona entre dos postes por el retablo de la Capilla de los Pozos y que era imprescindible el que dicho hueco fuese para el retablo mayor al considerarse legítimo su asentamiento en este espacio. De forma paralela, Luis de Artiaga componía varias declaraciones más explícitas sobre aspectos constructivos, barajando incluso la posibilidad de que en el espacio inmediatamente posterior al Altar Mayor se hiciese una capilla o transparente para albergar el cuerpo de san Julián. Coincidió con Bort en que era necesario y obligatorio situar la urna del Retablo Mayor donde este último había ideado.

Visto lo imprescindible que era recuperar el espacio usurpado, el Cabildo ordenó a los dos maestros -a 19 de septiembre- que volviesen a reconocer el lugar para componer varias plantas con condiciones a fin de deducir cual era la mejor solución³⁸⁴. Un par de

383 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 11. Fol. 7 r.

Por su importancia y relevancia, este documento ha sido transcrito en el apéndice documental. DOCUMENTO 5.

384 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fol. 125.

semanas más tarde -a 3 de octubre de 1725- los libros de Actas registran que ambos artífices en colaboración valoraron el estado del Altar Mayor no sólo para decidir cuál era la forma correcta de reparar las quiebras de aquella zona si no atendiendo a las posibles necesidades que podrían presentarse en el futuro si finalmente se decidía realizar un camarín o un transparente³⁸⁵. Si bien se ha conservado lo emitido por Artiaga a raíz de estas decisiones en el legajo anteriormente anotado, se desconoce si Bort llegó a expresar su parecer al no localizarse ningún documento rubricado por él; también cabe la posibilidad de que fuese el propio Maestro Mayor, dada su condición, el que unificase en su escrito la manera de pensar de ambos.

Lo que sí es cierto es que ya en aquellos años existía un gran interés por ubicar los restos del patrón de Cuenca en un lugar digno y de gran relevancia en la Catedral. Nuevamente por el señor Maestrescuela, viendo factible que se hiciesen camarín y transparente, se presentó ante el Cabildo un nuevo diseño en el que se representaba gráficamente como la urna con los restos de san Julián podía quedar integrada en el retablo mayor. Para llevar a cabo esta nueva propuesta se había recurrido de nuevo a Jaime Bort:

“[...] el señor don Diego de Aranda y Guzmán propuso, deseando el mayor culto del dicho sitio lo que al presente ocurre del ensanche del sitio de la Capilla de los Pozos, ha hecho Jaime Bort planta para colocar en el nuevo retablo que adereza a su costa para la Capilla Mayor la urna del santo patrón san Julián, la cual trae al Cabildo [...]”³⁸⁶.

Paralelamente, los miembros de la mesa capitular instaron al patrón de la capilla de los Pozo a que cediese su espacio asegurándole que se le otorgaría otro recinto similar en el templo. Sin embargo, esta oferta debió resultarle poco convincente y se negó a acatarla. Durante el periodo de tiempo en que tuvieron lugar estos acontecimientos, Bort vio como sus trabajos en el retablo se detenían por no haberse decidido si se debía realizar la hornacina para la Virgen o, como había expuesto en su última propuesta, adaptar un

385 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fols. 128 r. y 128 v.
“[...] en ejecución de lo acordado en 19 de septiembre ha venido Jaime Bort, descubierto el sitio de lo que se había introducido en la Capilla Mayor la de los Pozos, nuevamente con asistencia del Maestro Mayor. Han vuelto a verlo con reflexión para el fin de que en el caso de resolverlo el Cabildo se pueda colocar en la nueva obra del retablo la urna de San Julián, o que en adelante se discurra hacer camarín y transparente al sitio de la capilla [...]”.

386 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fol. 128 v.
Con esta intervención, el maestro materializó varios años antes que Ventura Rodríguez el que debe ser considerado como un planteamiento previo al futuro transparente elaborado por éste. Encontrar dicha traza o las condiciones que la acompañarían resultaría de gran interés para entender bajo que planteamientos trazó Bort su diseño y si en él se insertó algún tipo de efecto lumínico.

espacio para contener la urna con los restos de san Julián.

Contrariado por esta tardanza, el Cabildo decidió que la primera de las dos opciones expuestas se haría con mayor rapidez e instó paralelamente a Luis de Artiaga a cerrar la Capilla Mayor y a apuntalar los arcos y el resto de elementos dañados. No se volvió a incidir en las pretensiones de ubicar a san Julián en un lugar diferente al que ocupaba³⁸⁷. Aunque no se llevaron a cabo, las segundas trazas que compuso Jaime Bort para remodelar el retablo mayor de la Catedral de Cuenca debieron resultar interesantes ya que demostraban como el maestro fue capaz de abordar la modificación de una antigua estructura para adecuarla a pretensiones y gustos muy dispares. Además de los conceptos de proporción y simetría que ya plasmó como esenciales en su primera propuesta, no resultaría extraño que ante la intención de componer un transparente recurriese al uso de la luz como elemento capaz de conseguir efectismos y de generar experiencias sensoriales e ilusiones ópticas.

Este recurso era muy conocido por el maestro y no dudó en recomendar que, a la hora de ubicar la imagen de la Virgen en su nicho, ésta se decorase insertando en sus ropajes varias piedras de Bohemia que reverberarían al incidir sobre ellas la luz³⁸⁸. Durante el periodo barroco, éste fue uno de los recursos más utilizado por los arquitectos y tracistas de retablos³⁸⁹ ya que gracias a ello se conseguía sobrepasar el carácter de mera producción artística implícita en toda obra a la categoría de elemento sobrenatural capaz de inferir a los fieles emociones y sentimientos.

Queda incluir en esta exposición que además de la hornacina para la Virgen -de la que no se conocen datos concretos que permitan conocer sus rasgos estilísticos y como se mimetizó con en el grueso del conjunto³⁹⁰- el maestro también diseñó y ejecutó la

387 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fols. 138 r. y 138 v.
No fue hasta varios años después -en torno a 1751- cuando, gracias a la continua vinculación del cabildo catedralicio para con este proyecto y a la intervención del arquitecto Ventura Rodríguez, se culminaron las pretensiones de dotar las reliquias de san Julián de un lugar representativo donde ser veneradas en el espacio de la Catedral. La erección del famoso transparente donde se ubicó la urna con sus restos constituyó un hito tanto religioso como artístico.
Para obtener una visión correcta del proceso definitivo a tenor del cual se construyó el Altar de San Julián en la Catedral de Cuenca véase. BERMEJO DÍEZ, Jesús: *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., pp. 156-164.

388 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fol. 149.

389 TOVAR, Virginia – MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El arte del barroco. Arquitectura y escultura*. Madrid, Taurus - Alfaguara, S.A., 1990, p. 84.

390 Apenas existen referencias bibliográficas de los rasgos que tuvieron estos elementos que se adosaron al retablo y al hecho de si fueron incluidas siguiendo criterios de semejanza con aquello preexistente o, por

coronación que años más tarde -concretamente en 1745-, tuvo que ser eliminada por qué incidía negativamente tanto en la bóveda a la que se adosaba como en el resto de la pieza³⁹¹ y que se ocupó del dorado de las barandas de hierro en que se colocaban las velas en la primera grada del presbiterio. Por este último trabajo³⁹², del que se realizó una cuenta a parte de su coste, Jaime Bort recibió un total de 108 reales como pago por su labor; en la documentación localizada se le califica como dorador³⁹³.

Más allá de todo lo contenido en esta obra se deben tener presentes dos aspectos muy significativos para entender el devenir posterior de Jaime Bort. Se trata de la primera vez que se localizan datos que confirman su trabajo como arquitecto quedando, desde ese mismo momento, vinculado a la arquitectura más allá de no dejar de lado su labor como escultor.

Por otro lado, ésta también es la primera de las diversas ocasiones en que el maestro colaboró con Luis de Artiaga mientras ambos residieron en Cuenca. Se desconoce si hubo conexiones previas entre los dos artífices pero su relación profesional fue duradera y se les trató por igual en numerosas ocasiones independientemente de la condición de Maestro Mayor de uno de ellos.

el contrario, de si respondieron al gusto de aquella época. Jesús Bermejo, en su libro sobre la Catedral de Cuenca, únicamente destacaba el tamaño, la belleza y el estilo del conjunto, su posterior traslado al convento de san Pablo y el continuo interés que por parte del cabildo se tuvo de mantener su hermosura y belleza.

Cf. BERMEJO DÍEZ, Jesús: *La Catedral de Cuenca...*, op. cit. pp. 124-126.

391 Todo el proceso mediante el cual se eliminó el remate del retablo del Altar Mayor de la Catedral compuesto por Jaime Bort –el cual ya en 1739 generaba no pocos problemas como pone de manifiesto el Libro de Actas Capitulares de aquel año en el folio 50 r.- se encuentra detallado en el libro de Actas Capitulares de 1745 y se atenderá a él a la hora de analizar la figura artística del maestro que lo ejecutó: Felipe Bernardo Mateo.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1745. Libro 217. Fols. 84 r. y 84 v., 86 r. y 86 v. y 91 v. y 92 r.

392 Las disposiciones, mandatos y diligencias llevadas a cabo para su ejecución se encuentran en A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fols. 90 v., 98 r. y 98 v., 144 v. y 147 r.

393 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 279 r.

“Barandas para la vara de cera.

Item se abonan 458 reales 17 maravedíes que, en virtud de papel de la sacristía dado en fuerza de acuerdo del cabildo de 10 de noviembre de 1725, pagó los 108 reales a Jaime Bort, dorador [...]”.

El recibo rubricado por el propio Bort en el que admite haber recibido, junto con varios maestros cerrajeros que también participaron en esta obra, el pago por su trabajo se encuentra en A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27. Expediente 1. Fol. 2 r.

LAS TRAZAS DE JAIME BORT PARA REMODELAR LOS CHAPITELES DE LA CATEDRAL DE CUENCA Y SU DISEÑO PARA REFORMAR LA FACHADA (1725-1726)

Al igual que ocurre para con buena parte de las intervenciones realizadas durante la primera mitad del siglo XVIII en la Catedral de Cuenca, los estudios llevados a cabo por José Luis Barrio Moya han resultado clave para esclarecer las actuaciones a que fueron sometidas durante aquellos años dos de las estructuras más relevantes del templo: los dos chapiteles que remataban y enmarcaban su fachada. Una lectura detallada de los trabajos realizados por el autor permite deducir que la relevancia de dichos remates había dado pie a que los más afamados arquitectos se encargasen de solventar los continuos problemas que surgían en torno a ellos.

La intención de dotar dichos chapiteles de la firmeza, robustez y belleza que requería el espacio en que asentaban radicó en el interés del Cabildo por evitar que nada dañase o afease el elemento más representativo de su iglesia: la fachada.

Trayendo a colación las palabras que José Luis Barrio Moya insertó en su *Arquitectura Barroca en Cuenca* al respecto de la fachada, sus torres y sus chapiteles, se tomará como base su exposición para contextualizar un largo proceso constructivo en el que, a raíz de esta tesis doctoral, se insertarán nuevos y relevantes datos. Pone de manifiesto el autor como, el 17 de octubre de 1725, se tomaba la decisión de reconstruir los dos remates de la fachada para dar por concluidos y consolidar definitivamente las labores de reforma y adecentamiento que desde los primeros años del siglo XVIII, y más concretamente desde el año 1720, se estaban materializando en el imafronte.

Como ya se ha anotado en el capítulo anterior, las disposiciones iniciales planteaban al Cabildo una dualidad que debía ser solventada y que venía dada por la posibilidad de ejecutar unas nuevas coronaciones utilizando materiales pétreos o, por el contrario, usando madera y pizarra a imitación de como habían sido realizadas en origen estas piezas. Ante esta diversidad de criterios se consultó con el Maestro Mayor Luis de Artiaga y con otros artífices de demostrada inteligencia sobre cuál era la solución más conveniente, sobre el precio que tendrían los dos chapiteles dependiendo del material con que se construyesen y sobre si se conocía alguna cantera de piedra de calidad que se encontrase más cercana a Cuenca que la de Arcos de la Cantera con el fin de abaratar los costes de los trabajos si finalmente se llegaba a la conclusión de que era más correcto ejecutar dos coronaciones de este material.

Tras haberse presentado por Artiaga varias plantas y diseños en enero de 1726, el Cabildo determinó que fuera enviada a Madrid la que por ellos se había considerado más adecuada para que fuese examinada por el arquitecto don Gabriel Valenciano. Así se contaría con el criterio de un afamado maestro de gran fama y prestigio.

Llegados a este punto, además de valorar como serían sufragados los gastos que estas obras ocasionarían a las arcas de la Catedral y quedando claro que se quería contar con más de una opinión, los miembros de la mesa capitular encargaron al arquitecto Jaime Bort que diese su parecer y compusiese unas trazas para los nuevos chapiteles. Barrio Moya concluye su discurso alegando que “Tras todos estos trámites pasó más de un año sin que ningún tipo de trabajo se llevase a cabo en la tan manoseada fachada catedralicia”³⁹⁴.

Tomando como punto de partida esta anotación ya se ha anotado a la hora de analizar el proceso constructivo de la fachada de que sí se trabajó y de forma considerable durante ese periodo de tiempo aunque desde un punto de vista “logístico”.

Especial relevancia tuvo para Jaime Bort su participación en este proceso ya que, si se atiende a su producción global, se demuestra como con anterioridad a su intervención en la renovación de la fachada de la Catedral de Murcia contó con cierta experiencia en el conocimiento y el tratamiento de los problemas que presentaban este tipo de estructuras. A pesar de que previamente a esta obra ya se ha localizado al maestro bajo la adscripción de arquitecto, aquí se refleja que tal calificativo no respondería a convencionalismos o formalismos sino, como va a quedar confirmado, a los múltiples conocimientos que era capaz de demostrar, justificar y poner de manifiesto con relación a esta disciplina. Por todas estas razones, esta incursión debe considerarse un auténtico hito dentro de la cultura arquitectónica que se vivía en Cuenca en aquel periodo ya que nunca antes se había barajado la posibilidad ni se había planteado la coyuntura de que un artista, en apariencia ajeno a la práctica de la arquitectura, abordase empresas reservadas al género constructivo y mucho menos de la magnitud de la fachada de la Catedral. Se viene a justificar así que la confianza progresiva con la que el Cabildo fue reconociendo a Bort debió responder a su saber hacer y a la pericia de que haría alarde hasta llegar a ser entendido como el maestro plural de su tiempo que fue.

Gracias a la conservación del ya referido legajo Declaraciones que por diferentes maestros se han hecho para la obra de los dos chapiteles que se han de construir sobre

394 Los datos que se han expuesto hasta aquí han sido extraídos de BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op. cit., pp. 452-453.

los cubos de piedra que están a los lados de la fachada principal de esta santa iglesia y a la conservación en él de los escritos que Jaime Bort elaboró para esta empresa, se puede afirmar además que su persona quedó equiparada a todos y cada uno de los diferentes maestros que en ella participaron tales como Juan Pérez Castiel, Luis de Artiaga o el propio Maestro Mayor de la Villa y Ayuntamiento de Madrid Pedro de Ribera.

Conocedor de la estructura de la fachada -no se debe olvidar que durante 1725 había trabajado en el aderezo de la imagen de Nuestra Señora del Perdón inscrita en ella y continuaba a la espera de adecuar la del san Pedro que estaba en las gradas- Jaime Bort elaboró un programa orientado a adecuar en todo lo posible el conjunto sin dar cabida a principios rupturistas que resultasen disonantes del propio estilo de la fachada y del entorno gótico del templo. Si se relaciona este planteamiento con el proyecto que el arquitecto conformó años después para la novedosa fachada de la Catedral de Murcia se aprecian claramente dos concepciones que poco o nada tuvieron que ver la una con la otra y que manifiestan la capacidad de Bort para adecuarse a los condicionantes que marcaban y limitaban cada uno de los diferentes encargos que fue recibiendo a lo largo de su vida.

Fiel a la disposición del conjunto y a la idea original con que se concibió el imafronte conquense, el maestro elaboró dos declaraciones, la una sin fecha y la otra datada en el mes de febrero de 1726; ambas serán presentadas por primera vez a continuación a pesar de que resultan muy similares.

Su análisis por separado responde a la importancia con que deben considerarse en el conjunto de la producción global de Jaime Bort dado que constituyen un ejemplo claro de la forma en que el artífice abordaba una fachada catedralicia que nada tuvo que ver con aquello que efectuó años más tarde en Murcia. La localización de los diseños gráficos del proyecto conquense habría complementado este análisis si bien por el momento no han sido hallados y serán las propias palabras del artista las que permitan entender su forma de actuar.

El incendio de uno de los chapiteles de la fachada de la Catedral de Cuenca el día 1 de julio de 1725 dio lugar al dilatado proceso aquí mencionado y mediante el cual se pretendía decidir qué solución sería la más idónea para volver a componer no sólo dicho chapitel sino también su homólogo. Tanto Jaime Bort como Luis de Artiaga recibieron el encargo de exponer cual era el mejor sistema, la mejor técnica y los más hermosos y adecuados principios estilísticos para dar lugar a las nuevas coronaciones; con ello, los dos arquitectos pasaron a engrosar el ingente número de artífices que trabajaron para el

Cabildo con la intención de recomponer su maltrecha fachada.

No pretendiendo volver a repetir en este capítulo el proceso cronológico que justifica y relaciona a Bort con esta obra, parece más conveniente analizar los textos que redactó por su importancia y lo esclarecedores que resultan en muchos sentidos.

En la primera de las dos declaraciones que redactó, el maestro manifestaba haber recibido el encargo -una vez más de manos del Maestrescuela de la Catedral- de delinear la fachada de la Catedral con todos sus ornamentos y elementos decorativos en *proporción* con la realidad imitando el verdadero aspecto y el estado concreto en que se encontraba el conjunto. De esta manera, Bort manifestó su capacidad para componer unas trazas cuyas dimensiones correspondiesen a razones matemáticas lo que permitía obtener un modelo que reflejaba, de forma exacta, aquello que representaba atendiendo a unas medidas equivalentes que venían generadas por la aplicación de reglas y relaciones numéricas³⁹⁵.

Estas mismas razones llevaron al maestro a presentar un dibujo en *perspectiva* ya que consideraba que era la única manera posible de elaborar una idea lo más exacta posible de la realidad. Para Jaime Bort este recurso era entendido como:

“[...] una sección de líneas entre la vista y la distancia que concurren del objeto a la vista, con que es claro que dicha demostración manifiesta su forma no como ella es sino como se ve [...]”³⁹⁶.

Los conocimientos de perspectiva y la vinculación que este principio tenía con la disciplina matemática constituyeron uno de los pilares básicos para los arquitectos de la época. Conocedor de ello, Bort entronca con uno de los rasgos esenciales que permitía afrontar no sólo la arquitectura sino también la retablística durante la primera mitad del siglo XVIII. No se deben pasar por alto las posibles conexiones que pudo tener el maestro con documentos y textos donde se analizaba y trataba sobre este principio. Intentando superar preceptos localistas que vendrían a querer ver en su origen levantino cierta relación con una formación influenciada por el ambiente cultural que en aquella

395 La teoría de la proporción en arquitectura constituyó parte de los estudios fundamentales de aquellos maestros que orientaron su faceta profesional hacia el ámbito constructivo desde época griega o medieval hasta el Renacimiento. Posteriormente, no se dejó de dar importancia a este recurso.

Una relación de los principios teóricos que rodearon los principios que marcaban el desarrollo de la proporción en estos periodos se encuentra en SCHOLFIELD, Peter H.: *Teoría de la proporción en arquitectura*. Barcelona, Editorial Labor S. A., 1971.

396 A pesar de que para el análisis de esta declaración se continuarán insertando fragmentos a lo largo del discurso de este capítulo, por la importancia y relevancia de la misma, ya no sólo dentro de la producción profesional de Bort sino también en relación a la historia del arte barroco hispánico, se inserta su transcripción completa en el apéndice documental de este capítulo. DOCUMENTO 6.

zona se vivía y desconociendo que estudios pudo abordar Bort, resulta más conveniente barajar qué posibles tratados pudo manejar para extraer de ellos sus conocimientos.

Desde principios de siglo, el tratado de Andrea Pozzo *Prospettiva de Pittori, et Architetti* era perfectamente conocido y estudiado por aquellos jóvenes que se versaban en materias artísticas³⁹⁷. Que Bort pudo manejar o al menos tuvo conocimiento de este tratado ya fue señalado por Antonio Martínez Ripoll³⁹⁸ al analizar su obra de la plaza del Carmen de Murcia y al comprobar que varios de los modelos y tipos que en él se contenían influenciaron varios de los elementos empleados en la fachada de la Catedral de Murcia³⁹⁹. La importancia otorgada por Bort a la perspectiva al inicio de su declaración hace pensar que no sólo manifestó sus conocimientos de la obra de Andrea Pozzo en Murcia sino que, con anterioridad, pudo considerarlo como uno de los manuales básicos a tener en cuenta cuando se le planteaba el diseño de algún proyecto.

No es éste el único estudioso al que Jaime Bort parece hacer referencia en su declaración para la fachada de la Catedral de Cuenca. Continuando con el análisis de su discurso, el arquitecto expone que además del dibujo en perspectiva de la fachada incluía otra representación del conjunto en la que se reflejaba una planta *ignográfica*.

El desarrollo de este tipo de composiciones resultaba muy común en aquella época y las referencias a su uso y compostura se sucedían en los diferentes tratados de arquitectura que manejaban los artífices. Uno de los más seguidos y que mayor difusión tuvo en materia constructiva fue el *Compendio Mathematico* de Tomás Vicente Tosca que fue publicado por Antonio Bordázar y cuya reedición tuvo lugar tres veces a lo largo del siglo XVIII⁴⁰⁰. En su libro V, dedicado a la monte y los cortes de cantería, el autor declaraba como era posible plasmar un edificio en base a tres descripciones: *Ignographia*, *Ortographia* y *Scenographia*. A tenor de la primera de ellas se expresaba con los siguientes términos:

397 BÉRCHEZ, Joaquín: *Arquitectura y Academicismo*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, pp. 75-77.

398 MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: "Urbanismo utópico dieciochesco: la nueva Plaza de la Alameda del Carmen, en Murcia, por Jaime Bort"..., op. cit., p. 311.

399 HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *La fachada de la Catedral de Murcia*..., op. cit., pp. 338-340.

400 LÓPEZ PIÑERO, José María – NAVARRO BROTONS, Víctor: *Història de la Ciència al País Valencià*..., op. cit., p. 248; FUSTER PELLICER, Francesc: "Tomás Vicente Tosca y el plano de la Ciudad de Valencia". En *El Plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*. Valencia, Secretaría Autonómica de Cultura, 2003, pp. 115-116;

“Descripción Ignographica es la que solamente delinea la planta del edificio, ò fortaleza. Esta planta, no es otra cosa, que aquel vestigio que quedaria sobre la tierra si el edificio se cortasse horizontalmente cerca de sus fundamentos [...]”⁴⁰¹.

Pareciendo traer a colación las propias palabras de Tosca, Bort justificaba la inclusión de esta tipología de diseño en su proyecto alegando que con ella se permitía conocer más exactamente la forma, disposición y tamaño de muchos de los elementos de la fachada:

“Y así mismo, me ha mandado el dicho señor delinease los postes gruesos de paredes inmediatos a la fachada por planta ignographica, demostrando en ella sus macizos, muros, arcos, diámetros de los espacios mayores y menores, lo que también presento en otro papel con la circunstancia más clara que para su inteligencia se puede demostrar, pues todos los planos que dicha planta demuestra son horizontales como si se aserraran dichos cuerpos y se viesen sus planos cortados [...]”⁴⁰².

Razonadas por el propio artista, sus plantas resultarían muy esclarecedoras para entender el verdadero estado en que se encontraba la fachada de la Catedral. Para corroborar esto aún más, el arquitecto fue tajante al destacar que buena parte de los problemas que presentaba la obra venían dados por los enormes empujes y el peso que generaban las estructuras de remate a pesar de que se contaba con unos muros de carga gruesos que, en apariencia, podían sustentarlos. Alegando nuevamente que esta conclusión le venía dada “[...] según los autores que de esta materia tratan [...]” Bort volvía a justificar sus apreciaciones en base a argumentaciones teóricas. Al respecto de los posibles autores que trataron sobre este tema y que pudieron ser conocidos por el maestro se debe tener presente, al igual que ocurría con Tosca, la figura de otro clérigo cuyo tratado de arquitectura constituyó un autentico *corpus* de conocimiento para los arquitectos barrocos. Entre los años de 1639 y 1665 veía la luz en Madrid el *Arte y Uso de Architectura* de fray Lorenzo de san Nicolás “[...] una de las publicaciones clásicas en materia de arquitectura más importantes que se hayan dado a la stampa en España [...]”⁴⁰³. Todo artífice de la primera mitad del siglo XVIII que presumiese ser conocedor

401 TOSCA, Tomás Vicente: *Compendio Matematico*, en que se contienen todas las materias mas principales de las Ciencias, que tratan en la cantidad / que compuso el Doctor Thomas Vicente Tosca, Presbytero de la Congregacion del Oratorio de S. Felipe Neri de Valencia. Tomo V. Que comprehende Architectura civil. Monte, y canteria. Architectura militar. Pirotechnia, y Artilleria. [Tratado XVI. De la Architectura militar. Libro I. De los principios, o Maximas de la Fortificación. Capítulo I. Explicanse los Termino Ignographicos, u de la planta]. Madrid, Imprenta de Antonio Marin, 1727, p. 257.

402 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fol. 8 r.

403 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “Nota del Arte y Uso de Architectura”. En *Arte y Uso de Architectura*. Edición facsímil, Madrid, Albatros Ediciones, 1989, p. 11.

de los principios que regían la arquitectura conocía, manejaba y traía a colación la obra de fray Lorenzo al tratar de justificar sus opiniones. En este caso, había tratado sobre la incidencia que tenían los empujes ejercidos en los estribos de los edificios en relación con los huecos que generaban arcos y ventanas⁴⁰⁴.

Bort pasó a continuación a hacer una relación detallada de los tres tipos de arcos que consideraba imprescindibles en arquitectura a la hora de componer una edificación: el de medio punto perfecto, el rebajado o elíptico y el apuntado; con ello, y de la misma manera que más tarde expuso al trasladarse a Murcia, daba una esencial preeminencia a los elementos que constituían la estructura arquitectónica del conjunto⁴⁰⁵. Entre todos defendía el empleo del último cuando se tuviesen que componer paredes colaterales por su capacidad para sustentar y distribuir las posibles cargas que sobre ellos se dispusiesen. Con el fin de justificar tal planteamiento explicaba el arquitecto como los empujes eran dispersados por este tipo de arcos de manera oblicua a la horizontal de la tierra resultando mucho más robustos y firmes que aquellos que se componían siguiendo cualquier otra forma o disposición. Mediante esta postura, Bort también se mostraba coincidente con las recomendaciones emitidas por fray Lorenzo quien destacaba la capacidad de este arco para *sufrir muchísimo peso*⁴⁰⁶ o del padre Tosca quien, a pesar de no considerarlos especialmente hermosos, los veía como muy adecuados a la hora de expandir los empujes de las cargas que sustentaban hacia los laterales precisando así la construcción de estribos mucho menores⁴⁰⁷.

Antes de pasar a describir los modelos que consideraba más idóneos para los chapiteles Bort también mencionó los materiales que componían el conjunto de la fachada volviendo a reflejar que entendía de este tema. A modo de síntesis, compuso un interesante párrafo donde justificaba que los tres principios en que estaba basando su discurso -tipo de arcos, grueso de las paredes y materiales- resultaban básicos si se pretendían defender la robustez y la conservación del frontispicio:

404 SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de: *Arte y Uso de Architectura...*, op. cit., p. 30 v.-31 v.

405 HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *La fachada de la Catedral de Murcia...*, op. cit., p. 50.

406 SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de: *Arte y Uso de Architectura...*, op.cit., p. 69 r.

407 TOSCA, Tomás Vicente: *Compendio matematico en que se contienen todas las materias mas principales de las ciencias...*, op cit., p. 105.

“La razón porque con toda satisfacción tengo para no dudar de la insistencia y fortaleza, la fundo en tres cosas: la uno es la especie de arcos, la otra es el grueso y estribo de las paredes y la última y más fuerte, es de la especie de materiales [...]”⁴⁰⁸.

Para ejecutar los chapiteles, el arquitecto hizo una diferenciación entre aquel que recaía sobre la capilla de san Miguel y el que lo hacía sobre la de san Gregorio. Lo que aparentemente podría parecer similar, no lo es si se atiende a que la primera de las capillas se encontraba horadada por una escalera de caracol que permitía el acceso al corredor de los Doce Pares mientras que la segunda era una estructura maciza. Por esta razón y como medida inicial, Bort consideró que se aplicasen tres palmos más de grueso en la zona del arranque donde debía asentarse el chapitel que cubriría la citada capilla de san Miguel.

Acompañando estas anotaciones, el maestro compuso tres diseños donde expresaba su punto de vista en lo tocante a la tipología concreta de las dos coronaciones manteniendo en todas ellas unos criterios muy conservadores. Cabe buscar la explicación de este hecho en la manifiesta antigüedad de la fachada preexistente que haría poco recomendable la utilización de elementos innovadores y novedosos por resultar discordantes.

La primera de las propuestas -consignada bajo la signatura 3=3- mantenía con exactitud la forma cuadrada de los chapiteles antiguos, por lo que respondería a la tipología escurialense tan asentada y difundida en Castilla a lo largo de todo el siglo XVII y que había servido como fuente de inspiración a los remates de las torres de la catedral conquense. La segunda mostraba una estructura de base octogonal ordenada por dos pilastras en cada uno de sus lados y horadada por arcos o bien clareados o bien cerrados. Para finalizar, la última de las propuestas del arquitecto hacía referencia a una coronación -de la que no se añade ningún tipo de dato concreto- que asentaría, al igual que la primera opción, sobre un cuerpo cuadrado. La razón que motivó el que Jaime Bort considerase como más convenientes estas formas aparentemente sencillas y poco innovadoras -especialmente las de planta cuadrada- habría que buscarla en sus conocimientos sobre la manera en que los empujes de estas estructuras incidirían en la fachada y la poca conveniencia de que composiciones más elaboradas y suntuosas -por consiguiente más pesadas- acarreasen mayor ruina al maltrecho y retocado frontispicio. Tal vez por haber recibido un nuevo encargo de parte del Cabildo o por iniciativa propia, poco tiempo después -concretamente a lo largo del mes de febrero- Bort redactó

408 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fol. 8 v.

una segunda declaración en la que, a simple vista, poco o nada modificó en comparación con la ya analizada. Cabría barajar el que se planteasen la coyuntura y la necesidad de tener que contar con más de un ejemplar con que dirimir sobre el asunto de los chapiteles ya que -tal y como bien señaló Barrio Moya- tanto las trazas como las condiciones emitidas por el maestro fueron enviadas a Madrid para ser tanteadas, valoradas y examinadas por don Gabriel Valenciano. Únicamente resulta llamativo el cambio de terminología empleada por Bort a la hora explicar los dibujos que proponía ya que no mencionaba su colocación sobre cuerpos cuadrados sino sobre estructuras ochavadas:

“También demuestro sobre los cuerpos cubos ochavados 3 formas de chapitel, dos de ochavo arriba y uno haciendo otro ochavo que este sobrepuesto a la traza. Y en caso de ejecutarse alguno de dichos dos chapiteles soy de parecer se desmonten los cuerpos ochavados y se vuelvan a sentar encadenando y trabando con grapas de hierro algunas hiladas por estar este cuerpo muy quebrantado y ser delgadas las paredes [...]”⁴⁰⁹.

Parece oportuno detenerse en esta apreciación que podría responder a que los antiguos chapiteles compuestos sobre base cuadrada, se hubiesen ochavado en altura siendo el arranque de este cuerpo el que presentase un peor estado de conservación.

Como ya se ha indicado, todas estas anotaciones y las trazas elaboradas por Bort fueron examinadas por Gabriel Valenciano. La respuesta de este maestro fue recibida en Cuenca durante el mes de mayo de aquel mismo año de 1726 y en ella se dejaba constancia de como consideraba oportunas y correctas todas las disposiciones incluidas en los proyectos tanto de Artiaga como de Bort. Aún así, encontraba mucho más conveniente para reconstruir los dos chapiteles que rematarían las dos torres de la fachada aquellos modelos que bajo la signatura 3=3 había compuesto el último de los mencionados y, en concreto, aquel en el que se imitaba la forma antigua que presentaban dichas estructuras. La razón ofrecida por el arquitecto madrileño para justificar su decisión radicaba en que ese diseño carecía de un segundo cuerpo por lo que se evitaba así el colocar un peso “superfluo” sobre las torres debido a que su base era poco propicia para ello:

“Y aunque todos los perfiles o alzados que vienen demostrados en la fachada están de mi buen gusto, se podrá ejecutar el de las letras P. G. M. y número 3=3 por no tener éste el segundo cuerpo que tienen los otros dos. Que este cuerpo segundo no puede cargar sobre el macizo del primero por lo que se mete dentro y no tener más que tres cuartas de grueso”⁴¹⁰.

409 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fol. 14 v.

410 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fol. 10 r.

A pesar de que Gabriel Valenciano no citó que la traza que había elegido por buena fuese una de las

Éste no fue el único reconocimiento con que se alabaron las conclusiones expuestas por Bort ya que, por aquellas mismas fechas y como ya se ha presentado en el apartado de esta tesis donde se analizan las obras acometidas en la fachada, se trasladó a Cuenca el arquitecto del rey Pedro de Ribera y por parte del Cabildo se le consultó sobre su parecer. Sabedores de su maestría también le pidieron que opinase sobre el conjunto de declaraciones y dibujos compuestos tanto por Luis de Artiaga como por Jaime Bort a lo que el arquitecto, coincidiendo con lo expuesto por Gabriel Valenciano, respondió lo siguiente:

“[...] se me remitieron las plantas y alzados y fachadas ejecutadas por Luis de Artiaga, Maestro Mayor de este obispado y Jaime Bort, con tres demostraciones para los chapiteles. Me ha parecido ser más arreglado para ejecutarse el que tiene delineado el referido Jaime Bort en la fachada, el perfil que está sobrepuesto [...]”⁴¹¹.

No obstante estas declaraciones y el indiscutible apoyo con que fue reconocida la pericia de Jaime Bort para dar con la que parecía la solución definitiva para rematar la prolongada reforma que desde la primera década del siglo XVIII se estaba dando en el frontis catedralicio, nada se decidió sobre si construir los chapiteles empleando material pétreo o, por el contrario, madera y pizarra. La escasez de dinero volvió a ser un condicionante de gran peso ya que hasta los primeros meses de 1727, siendo imposible ningún tipo de desembolso extra, no se volvió a barajar la posibilidad de concluir los trabajos que debían emprenderse en dichos elementos del frontispicio.

A pesar de que se contaba con varias opiniones y que parecía estar claro que una de las propuestas de Jaime Bort era la más adecuada para dar lugar a los chapiteles se pidió la colaboración de varios maestros: el hermano Fernando de Santa Teresa, el Maestro Mayor Luis de Artiaga, Felipe Bernardo Mateo -quien ostentaba el cargo de Teniente de Obras- y, de nuevo, Jaime Bort para que expusiesen lo que creían conveniente de la manera más consensuada. Todos ellos firmaron en común una declaración -fecha ya en el mes de agosto del referido año- en la que afirmaban haber reconocido los espacios donde se debían erigir las coronaciones y recomendaban que se desmantelasen los cuerpos cubos de cada uno de los lados para volverlos a sentar añadiendo las piedras que se hubiesen perdido o se hallasen desplomadas. Hecho esto se erigirían los nuevos

diseñadas por Jaime Bort, el hecho de que se refiriese a ella con la nomenclatura 3=3 -la misma empleada por el arquitecto al aludir a ella en su primera declaración- otorga fiabilidad a la autoría del proyecto por el cual se decidió.

411 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fol. 17 r.

remates “[...] en la forma que va demostrado en la traza que por mejor acuerdo va enmendado, quitando de su elevación y aligerando su peso [...] como manifiesta el perfil demostrado en la traza de su mano izquierda anotada con una estrella número 3=3 en el óvalo [...]”⁴¹². Este nuevo dato viene a justificar una vez más que a pesar de haber transcurrido cierto tiempo, el proyecto presentado por Jaime Bort continuaba recibiendo el respaldo necesario por parte de sus homólogos para llegar finalmente a ser ejecutado. Independientemente a esta decisión, por parte de los artífices antes mencionados se planteó la duda de si las nuevas estructuras debían erigirse empleando piedra, alegando los continuos problemas que ocasionaba el fuego en construcciones de madera. Para corroborar esta idea se puntualizó que los incendios habían sido los causantes de la ruina de varias torres y edificios de la ciudad tales como una vivienda particular, la Casa de la Moneda y las torres de Campanas, del Ángel y la de la fachada del propio templo catedralicio. No obstante, y como se anotó en el capítulo de esta tesis que relata el devenir de la fachada en este periodo, nada se llevó a cabo.

Jaime Bort se manifestó en relación a esta obra como un maestro capaz de crear un proyecto con el que adecentar una estructura de la importancia de la fachada de una catedral así como de componer los elementos necesarios para modificar su fisionomía sin atender a estridencias. De la misma manera, con este tipo de actuaciones el artífice fue adquiriendo la experiencia que, con el paso de los años, le hizo granjearse la confianza y el respeto no sólo del Cabildo conquense sino también de los canónigos murcianos. Los continuos problemas de cimentación que presentaba la fachada de la catedral de Cuenca y el conocimiento y tratamiento de los mismos ayudarían a Bort a enfrentarse en Murcia a una problemática, salvando las distancias, bastante similar.

Por último y hasta la fecha, destacar que ésta es la única vez que se ha documentado al maestro proyectando diseños con los que componer torres y remates en el obispado conquense. A la espera de nuevas incursiones archivísticas que vengan a completar su participación en las obras de remodelación de este tipo de estructuras en la diócesis - muy en boga durante la primera mitad del siglo XVIII- se trata de un ejemplo único que vendría a enlazar con proyecto en el que Bort abordó un encargo similar años más tarde: la traza de la torre del reloj del Ayuntamiento de Caravaca.

Habiendo trazado por completo las casas consistoriales de dicha localidad murciana, finalmente no llegó a ejecutarse su torre por considerar que era un elemento costoso a la

412 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fols. 19 r. y 19 v.

par de que ocupaba un espacio imprescindible para la disposición de otras estancias más necesarias en el edificio. No obstante, se conserva el diseño que el maestro efectuó⁴¹³ y que permite entender de qué manera abordaba el artífice este tipo de construcciones y comparar las diferencias entre ambas.

Al tratarse de una creación *ex novo*, Bort no contaba con ningún tipo de condicionante previo que limitase su inventiva. Ello le permitió idear una estructura de fuste liso horadado por varias ventanas y cuyas paredes se harían “[...] de ladrillo medio echo con hieso y rebocado con cal [...]”. Dichos vanos serían cuadrados, irían rodeados por una moldura geometrizada y retranqueada y se coronarían con un frontón triangular partido; el origen de este modelo hay que buscarlo en la figura del propio Miguel Ángel siendo su difusión muy generalizada desde los mismos inicios del siglo XVII gracias, en parte, a su plasmación en la *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di Michel Angelo Buonaroti...* publicada en Roma en 1610 por Giovanni Battista Montano⁴¹⁴.

El empleo de este tipo de ventanas, tal y como ha señalado Elías Hernández Albadalejo, deber ser entendido como un auténtico *leiv motiv* en la producción del arquitecto⁴¹⁵ en otros proyectos donde, al contrario de lo que había ocurrido en Cuenca, nada frenaba la libre plasmación de sus múltiples conocimientos. La deducción de todo esto es que Bort, en su diseño para Caravaca, pudo presentar una solución más novedosa y acorde a su tiempo, incluyendo un cerramiento interno con una media naranja -de medio punto horadada mediante una buhardilla y asentada sobre molduras- y un remate de perfil bulboso para cubrir dicha cúpula en consonancia con modelos centroeuropeos de tradición bizantina alejados claramente de las tan socorridas cubriciones castellanas.

Nada de esto pudo pretenderse en Cuenca por la consonancia que en todo momento

413 Sobre las disposiciones que vincularon a Jaime Bort con la realización del proyecto de este edificio así como del transcurrir de los acontecimientos que tuvieron lugar a la sazón de los cortos medios con que se contaba para costear su materialización véase SÁNCHEZ ROMERO, Gregorio: *La Casa Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz...*, op. cit., pp. 24-31.

Téngase también en cuenta a MELGARES GUERRERO, José Antonio - MARTÍNEZ CUADRADO, María Amparo: *Historia de Caravaca a través de sus monumentos*. Murcia, Caja de Ahorros Provincial, 1981, pp. 17-19; HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *La fachada de la Catedral de Murcia...*, op. cit., pp. 406-407.

414 BÉRCHEZ, Joaquín - GÓMEZ-FERRER, Mercedes: *Arte del barroco*. Madrid, Historia16, 1998, pp. 18-25.

Sobre la influencia de éste y otros textos o dibujos del autor en los siglos XVII y XVIII vid. MORÁN TURINA, José Miguel - RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: “Giovanni Battista Montano y los órdenes de arquitectura”. En *El legado de la antigüedad. Arte, arquitectura y arqueología en la España Moderna*. Madrid, Ediciones Itsmo, 1999, pp. 73-84.

415 HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *La fachada de la Catedral de Murcia...*, op. cit., pp. 406.

debía acompañar a lo que se realizaba en la fachada de la Catedral. Tal vez si los condicionantes hubiesen sido otros, Bort podría haber compuesto un proyecto muy diferente.

UNA INTERVENCIÓN PUNTUAL DE CARÁCTER CIVIL.: EL DISEÑO DE LAS CASAS CONSISTORIALES DE CUENCA (1733)

El reconocimiento que fue adquiriendo Jaime Bort tras las anteriores incursiones profesionales debió ser definitorio para que no dejase de recibir encargos relacionados con la arquitectura. Junto a su continuada labor como escultor, el maestro también fue desarrollando una nueva faceta profesional que se relaciona con la fontanería y la hidráulica.

La razón de realizar esta puntualización, aunque sea una vertiente que se analizará en el apartado siguiente, es exponer que tal disposición para con estas disciplinas le fue granjeando cierto prestigio no sólo ante el Cabildo de la Catedral sino también ante la esfera civil de Cuenca. Poco a poco, el concejo y los regidores del ayuntamiento pasaron a considerarle el maestro más adecuado para dar lugar a las empresas que se hacían precisas.

Esta relación se fue consolidando durante la década de los años veinte del siglo XVIII y, en el momento en que se decidió erigir unas nuevas casas consistoriales en uno de los laterales de la Plaza Mayor, se pensó que contar con la opinión y el saber hacer de Jaime Bort era imprescindible. Tal y como expuso María Luz Rokiski en 1972, las condiciones que presentó el maestro en 1734 para elaborar este proyecto fueron finalmente las elegidas⁴¹⁶. La transcripción de las propias palabras del maestro constituye un documento esencial para conocer su manera de trabajar y de componer una construcción de nueva planta en la que no vio relegadas a un segundo plano sus concepciones de lenguaje y estilo por tener que adecuarse a elementos preexistentes.

El artífice defendía, en el primer párrafo de sus condiciones un concepto que tuvo muy en cuenta en sus distintas intervenciones y que no es otro que el de la simetría. De la misma manera, igual que ya había destacado en su proyecto para la fachada, consideró

416 ROKISKI LÁZARO, María Luz: "Jaime Bort y su obra en Cuenca"..., op. cit., pp. 5-7; Consúltense también de la misma autora *Arquitecturas de Cuenca...*, op. cit., pp. 337 y ss.; BARRIO MOYA, José Luis: "Arquitectura y Arquitectos en el tiempo de Carlos III". En *Ciudad de Cuenca*, Cuenca, 1992, pp. 46 y 47.

que lo más adecuado era presentar una planta en la que se reflejase un diseño *ignográfico* tanto horizontal como vertical de lo que proponía ejecutar al ser éste el mejor recurso a la hora de aportar una visión lo más fiel a la realidad.

Uno de los aspectos a los que Bort dio más importancia fue a que el nuevo edificio asentase sobre unos cimientos firmes que asegurasen su permanencia; si bien este era un principio básico en arquitectura, no cabe duda que las nociones y la experiencia que el maestro adquirió al tener que atender a las reformas que se llevaron a cabo en la fachada de la catedral y sus chapiteles, donde la falta de cimentación y los daños ocasionados por el enorme peso de las estructuras dificultaban la permanencia del conjunto, resultarían concluyentes.

Continuaba el maestro su declaración con varias anotaciones puramente constructivas relacionadas con calidades, materiales -madera, ripia, losas labradas, baldosas... etc.- y el aspecto que se otorgaría a cada una de las estancias, enlucidas en blanco y con sus ruedas negras. El artífice hizo especial hincapié en aconsejar que la fachada que daba a la plaza mayor, así como varios de los elementos que se disponían en el paramento posterior y otros interiores como una de las escaleras, se ejecutasen empleando piedra. Con ello, de nuevo, se atendía a la importancia de la firmeza y resistencia que debían caracterizar a toda construcción.

María Luz Rokiski también señaló que Bort compuso este diseño alejándose de los rasgos de estilo con que posteriormente trataría su diseño para el frontispicio de la Catedral de Murcia (Fig. 27).

Es en este punto cuando se debe atender a esta obra como precursora de la que sin duda es su composición más importante y conocida. Se hace preciso comprenderla en conexión con el momento de la vida del artista en que fue creada ya que nada le haría albergar la posibilidad de emprender una empresa de la magnitud de la que, años más tarde, se le ofreció. Por encima de querer entender su producción en consonancia con una única obra concreta, hay que ensalzar como el maestro fue capaz de manifestar una gran capacidad de adaptación; no quedó limitado en ningún momento a soluciones únicas y repetitivas si no que fue capaz de contar con múltiples recursos que le permitieron tratar cada encargo que se le encomendaba de forma individual.



Fig. 27. Fotografía del ayuntamiento de Cuenca tomada en 1900.

Aún así, señalar que como punto de partida para trazar el Ayuntamiento -más allá de ejemplificar su novedosa y versátil personalidad- Bort no dudó en tener en cuenta e imitar aquello que se había figurado como elemento definitorio y esencial en el espacio de la Plaza Mayor de Cuenca: la fachada de su Catedral y, en concreto, los tres arcos que facilitaban su acceso. Con cierto interés por mimetizar ambas construcciones el artífice, más allá de buscar su inspiración en tratados teóricos o en obras que pudo conocer en su juventud, encontró el modelo para fundamentar su proyecto en apenas varios metros de distancia. Este gusto por no resultar discordante, a la par que obviamente contenido, parece definirse como una tónica en la producción de Bort durante el tiempo que pasó en Cuenca; los gustos imperantes en la ciudad, su contexto laboral, social y económico y las directrices con que tal vez se delimitaba su saber hacer por parte de los miembros del Cabildo -quienes, al fin y al cabo, decidían que era lo que se debía ejecutar y cuál era la mejor forma de hacerlo- resultarían barreras insalvables a las que el maestro tuvo y supo adaptarse.

Tipológicamente, no hay duda de que la referida fachada es uno de los elementos más representativos del consistorio conquense. Compuesta y articulada en tres pisos

mediante una superposición de órdenes, asienta sobre una arcada que permite el tránsito y que fue estructurada mediante pilastras toscanas cajeadas. Sobre ellas se dispusieron los tres arcos antes mencionados siendo los dos laterales ligeramente apuntados y el central de medio punto. A modo de decoración se dispusieron varias molduras en su intradós y en el entablamento que los corona para dar paso al segundo cuerpo del conjunto.

Dividido así mismo en tres calles, dicho nivel quedó articulado también por pilastras cajeadas pero de orden jónico sobre las que se compuso un elemento de transición hasta alcanzar la moldura superior que se desarrolló con un interesante juego de entrantes y salientes y que, a su vez, quedó ornamentada por dos escudos nobiliarios en sus laterales. El maestro hizo abrir tres ventanas en este piso no sólo para aportar luz al interior si no para crear también un interesante contraste entre los espacios cerrados y aquellos abiertos, muy en consonancia todo ello con el primer piso.

En dichas ventanas se observa, además de una decoración basada una vez más en el empleo de pilastras cajeadas y en la inserción de rocallas en relieve, la repetición del modelo miguelangelesco anotado anteriormente a la hora de hablar de los vanos de la torre del Ayuntamiento de Caravaca y que viene a constituir una constante a lo largo de su producción. A modo de remate de las ventanas laterales se dispusieron dos frontones partidos con forma de voluta mientras que en el central, enmarcando una cartela conmemorativa, se compusieron unas volutas rematadas por molduras cóncavas de gran plasticidad.

Sobre este segundo piso -en el que también se dio lugar a un balcón corrido- se dispuso un tercero que quedó horadado por varias aberturas -un total de seis- que duplican el número de los pisos inferiores y mantienen un claro juego de proporciones. Repitiendo el mismo modelo de la planta de abajo, estas ventanas se hicieron asentar sobre unos imaginativos soportes compuestos por dos molduras de igual forma pero menor tamaño una dispuesta sobre la otra. En el centro de toda esta sección de la fachada y en una estrecha calle central se incluyó el escudo de España; para limitar dicho espacio y articular el resto del piso se erigieron pilastras de orden corintio.

Por último, a modo de coronación, se incluyó un ático rematado por pináculos y jarrones que perfilan una espadaña o peineta central de profusa decoración vegetal en cuyo interior se insertó un medallón en el que se conmemoraba la fecha de erección del edificio: 1762. Como remate, un frontón partido de forma curva en cuyo espacio central se colocó la figura de un león coronado. La disposición de estos elementos y su hechura

recuerdan a la coronación que, por aquella misma época, se erigió en la fachada de la cercana catedral. Dicho elemento, tal vez pudo servir a Bort como fuente de inspiración y modelo.

Del interior y la fachada que mira a la calle Alfonso VIII poco se puede decir hoy en día que corresponda a lo planificado por Bort en primera instancia. Las posteriores reformas que han ido adaptando el edificio a las necesidades surgidas por el paso del tiempo impiden contemplar la forma en que fue concebido este espacio tan representativo para la ciudad de Cuenca.

LA VALORACIÓN DE VIVIENDAS PERTENECIENTES AL CABILDO.

Desconocida y ni tan siquiera insinuada hasta la fecha, hay que registrar otro tipo de labor desempeñada por Jaime Bort en Cuenca a instancias del Cabildo. Este organismo consideró oportuno encargarle el reconocimiento, la tasación y la valoración del estado en que se encontraban varias viviendas de su propiedad para indicar las reformas que necesitaban y asegurar su conservación.

Hay que recalcar que este tipo de práctica no resulta excepcional en el caso de Bort ya que buena parte de los artífices que trabajaron en las filas de la Catedral recibieron encargos similares; así mismo, en otras zonas geográficas como por ejemplo Madrid, los arquitectos y maestros de obras actuaban de igual manera e, independientemente de tener vínculos con el clero, abordaban el diseño y la proyección de viviendas⁴¹⁷.

En el mes de agosto de 1735, el Cabildo trataba de decidir si era oportuno partir una de sus casas -concretamente aquella en la que residía el canónigo Velázquez- para dar lugar a dos viviendas independientes mediante la adhesión de la parte proporcional de otras casas anexas. Se consideró que Jaime Bort era la persona más adecuada para dilucidar si esta idea resultaba viable y, tras recibir el encargo, pasó a valorar los

417 Para el caso concreto de la Corte en aquellos momentos, resulta indispensable la consulta de la tesis doctoral de Virtudes Urdiales donde la autora pone de manifiesto como buena parte de los arquitectos y maestros de obras de la villa de Madrid vieron ocupado su tiempo en labores de reconocimientos de viviendas.

URDIALES GUTIÉRREZ, Virtudes: Seguidores y discípulos de los principales arquitectos de la Corte en el siglo XVIII..., op. cit.

Véase también para el caso de Madrid y de otras regiones TOVAR MARTÍN, Virginia: "Aspectos de la Arquitectura Civil madrileña". En *Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVII*. Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1976; _____: *La vivienda madrileña de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Cointra-Press, 1976; LEÓN TELLO, Francisco José _ SANZ SANZ, María Virginia: *Estética y Teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII...*, op. cit., pp. 959-972.

referidos espacios. Efectuada la visión ocular de las tres estructuras y tras ser medida cada una de ellas, al arquitecto le pareció oportuno puntualizar como “[...] hay inconveniente en dar parte alguna de dicha casa [por la del citado señor Velázquez] para la que hoy habita el señor Cantos [...]”. Por ello se decidió no atender a la ampliación que pretendía realizarse mientras que para la otra de las viviendas “[...] acordó se ejecute esta obra en la conformidad que se contiene en la declaración del maestro [...]”⁴¹⁸. La localización de este documento sería determinante para conocer como actuaba el arquitecto, antes de su traslado a Murcia y su posterior llegada a la Corte, en lo tocante a obras de carácter civil que nada tenían que ver con las construcciones de carácter religioso a las que había ido atendiendo.

Pocos meses después, ya en diciembre de aquel mismo año, Bort tuvo que tantear otro grupo de viviendas -se desconoce el número- que se hallaban en venta en la Plaza Mayor y que el Cabildo tenía pretensión de comprar⁴¹⁹. Se desconoce si el maestro respondió o no a esta petición ya que no hay confirmación documental de lo que aconteció después.

Con estas actuaciones se confirma que, antes de dejar Cuenca, el maestro no sólo había sido capaz de demostrar su saber hacer en lo tocante a obras escultóricas y arquitectónicas de carácter religioso sino también civil. Además de corroborarse el carácter plural y versátil de Bort queda claro que, anteriormente a su llegada a la Corte donde atendió a obras civiles, ya había entrado en contacto con este tipo de prácticas. Una vez más, los años vividos en Cuenca determinaron facetas profesionales en el artista que, con el tiempo, supo encumbrar a sus más altos niveles.

418 A. C. C. Sección Secretaría. Seria Actas Capitulares. Año 1735. Libro 207. Fols. 70 r. y 70 v.
“El señor Olmo, Comisario de casas, hizo relación que en ejecución de la comisión que se le dio en el 20 de Julio de este año, con asistencia de Jaime Bort y otros señores, se reconoció la casa en que vivió el señor Velázquez y las dos colaterales por si la de en medio se puede enajenar alguna porción de calidad que todos queden con vivienda acomodada. Y a este fin ha hecho una declaración la que el cabildo podrá servirse mandar ver y tomar sobre ello la resolución que le pareciese. Y habiéndose leído dicha declaración y que hay inconveniente en dar parte alguna de dicha casa para la que hoy habita del señor don Cantos se acordó se omita por ahora esta obra. Y por lo que mira a lo que se puede agregar a la casa que tiene el señor Cabezón acordó se ejecute esta obra en la conformidad que se contiene en la declaración del Maestro, y dichos señores continúen su comisión [...]”.

419 Ibidem. Fol. 101.

3.4.3

El posible reconocimiento de Jaime Bort como Maestro Mayor de Obras del Obispado de Cuenca

En los primeros estudios que analizaron a Jaime Bort como profesional tras su llegada a Murcia ya se destacaba que podía haber sido beneficiado con el título de Maestro Mayor de Obras del Obispado de Cuenca, lo que explicaría que contase con cierta fama. Desde José Sánchez Moreno hasta María Luz Rokiski Lázaro, Elías Hernández Albadalejo, Concepción de la Peña Velasco o Cristóbal Belda entre otros, el hecho de que el arquitecto fuese distinguido con este nombramiento ha quedado más que extendido. No obstante, la lectura de varias fuentes documentales plantea el que se tenga que valorar de forma especial este dato ya que, si bien se calificaba a Bort con esta terminología, no se ha localizado ningún dato que confirme que recibiera dicho reconocimiento.

El fallecimiento de los obispos en la diócesis de Cuenca constituía un auténtico punto de inflexión para los nombramientos de cargos oficiales que se emitían durante su mandato. A 28 de julio de 1705 y tras quedar muchos cargos vacantes tras la muerte de don Alonso Antonio de San Martín se emitía por Miguel José de Arruza ante el Cabildo una petición para ser favorecido con el título de Maestro Mayor. No obstante, los capitulares de la Catedral nombraron a Domingo Ruiz quien, con anterioridad y como se explica más detalladamente en esta misma tesis doctoral, ya lo había ostentado⁴²⁰.

Algo similar a lo anterior ocurrió en 1721. Habiendo fallecido el por aquel entonces obispo don Miguel del Olmo se decidió beneficiar con el título de Maestro Mayor al arquitecto de origen cántabro Luis de Artiaga Assas⁴²¹. Éste empezó a ostentar dicho cargo tras haberse trasladado desde la localidad de Nuevo Baztán donde estaba trabajando a la capital conquense.

Existe constancia documental de que al menos durante 1732 y la primera mitad de 1733 este Maestro Mayor continuaba actuando como tal atendiendo al estado de varias viviendas, valorando el reparo de un altar situado junto al del Alba, proyectando un modelo de escalera para la zona de la sacristía o atendiendo a la reforma de los canales

420 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1705. Libro 178. Fols. 112 v. y 115 v.

421 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura barroca en Cuenca...*, op. cit., pp. 443-444.

y tejados de la capilla de los Cuba⁴²². Por estas mismas fechas -concretamente en octubre de 1732- Jaime Bort se trasladaba a la villa de Honrubia para diseñar un retablo que ocupase el altar mayor de la ermita del Santo Rostro de aquella localidad. A pesar, y tal y como se ha indicado, de que Artiaga continuaba siendo Maestro Mayor, las referencias documentales surgidas a raíz de la presencia y posterior vinculación de Bort con esta localidad ponen de manifiesto que se le calificaba de la misma manera⁴²³.

Apenas un año después, tras haber quedado vacante la sede del obispado por el fallecimiento de don Juan de Lancaster el 31 de octubre de 1733⁴²⁴, los miembros de la mesa capitular debatieron sobre quienes debían ostentar los diferentes cargos oficiales que estaban vinculados al seno de la Catedral. Pasando a dirimir sobre tales efectos, a 6 de noviembre se consideró oportuno no determinar sobre quien recaería el título de Maestro Mayor:

“[...] Maestro Mayor de Obras

El cabildo reservó el hacer nombramiento de Maestro Mayor de Obras del Obispado [...]”⁴²⁵.

Tal vez esta falta de determinación propició que aquellos artífices que se consideraban dignos de recibir dicho nombramiento empezasen a calificarse como tal. No se ha encontrado ninguna mención a que se tomase decisión alguna. Lo que sí es cierto es que Bort fue reconocido en varias empresas con el máximo título que podía alcanzar un arquitecto que trabajaba para un organismo como el Cabildo. Sin embargo, por aquellas mismas fechas y en relación a otras obras, no se le calificaba de esta forma generándose cuanto menos una cierta duda o cautela a la hora de emitir conclusiones.

En 1732 y como Maestro Mayor aparece vinculado al diseño del retablo de la ermita del Santo Rostro de Honrubia. Sin embargo, un año después al materializar el diseño, las

422 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1732. Libro 204. Fols. 34 v., 41 v., 42 r., 43 v., 54 v. y 80 r.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1733. Libro 205. Fol. 42 r.

423 Esta era una práctica relativamente común y extendida ya en el siglo XVII. Los arquitectos eran calificados y actuaban como maestros mayores sin que disfrutasen realmente de la obtención de este título. Este fue el caso, por ejemplo, de Diego Delgado a la hora de realizar una planta en base a la cual concluir la inacabada catedral de Málaga en torno a 1659.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: “De arco de triunfo a Frontis Basilical. El proyecto de la fachada principal de la Catedral de Málaga y otros problemas arquitectónicos”. En *Las Catedrales Españolas. Del barroco a los historicismos...*, op. cit., p. 252.

424 Los datos de los tres obispos que fallecieron en Cuenca desde 1705 a 1733 se han extraído de MUÑOZ y SOLIVA, Trifón: *Noticias de todos los Ilmos. señores obispos...*, op. cit., p. 319 a 335 respectivamente.

425 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1733. Libro 205. Fol. 143 r.

trazas y las condiciones para la erección de las Casas Consistoriales no aparece documentado en ningún momento con relación a este cargo. Muy al contrario, tras analizar la documentación surgida de las gestiones previas al inicio de las obras del Ayuntamiento se confirma que se encontraba entre los maestros que fueron consultados Felipe Bernardo Mateo quien sí aparece documentado como “[...] teniente vehedor y maestro maior de obras de su Obispado [...]”⁴²⁶. No obstante, un año después el corregidor de la ciudad, don Juan Francisco de Luján y Arce, informaba que había sido Bort “[...] maestro maior, arquitecto y fontanero maior de esta ciudad [...]” quien había elaborado las trazas definitivas en base a las cuales edificar el nuevo ayuntamiento⁴²⁷.

A partir de ese momento, y a pesar de no haberse registrado en ningún libro de actas de la Catedral el nombramiento de Jaime Bort como Maestro Mayor de Cuenca, son varias las referencias que se han encontrado donde aparece calificado de esta manera.

Desde Honrubia, en 1735 se le apremiaba para que diese por concluidas las esculturas de santos que debían quedar insertadas en varios nichos del retablo que había diseñado años antes y se atendía a su condición de Maestro Mayor:

“[...] Y por lo que atiende a la escultura y fábrica de los santos que se deben poner en los nichos del retablo son del cargo de Jaime Bort, vecino de la ciudad de Cuenca, Maestro Mayor de Obras de este obispado [...]”⁴²⁸.

En los primeros meses de 1737 se realizó un llamamiento desde la parroquia de Barchín del Hoyo para que acudiese o bien el Maestro Mayor del obispado o bien su lugarteniente a declarar como reparar una de las paredes próximas al coro. De manera literal y después de haberse iniciado los autos correspondientes para dar lugar al aderezo de esta parte del templo, se demandó en la villa a ambos artífices de la siguiente forma:

“Hechas dichas citaciones mandamos a Jaime Bort maestro mayor de obras de este obispado o a Felipe Bernardo Mateo su lugarteniente que luego sean requeridos pasen a dicha villa [...]”⁴²⁹.

A 7 de junio de ese mismo año, el maestro se calificaba a sí mismo como Maestro Mayor del Obispado al otorgar poderes -ante su incipiente traslado a Murcia- a don

426 ROKISKI LÁZARO, María Luz: “Jaime Bort y su obra en Cuenca”..., op. cit., p. 5.

427 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca*..., op. cit., p. 409; ROKISKI LÁZARO, María Luz: “Jaime Bort y su obra en Cuenca”..., op. cit., p. 6.

428 A. D. C. Libros de Visita. Honrubia. 1735. Legajo 29. Fol. 20 r.

429 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en Iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 15. Sin foliar.

Fernando de Alcarria para que cobrase en su nombre el dinero que aun le restaba por recibir por su trabajo en el retablo de Jesús Nazareno de la ermita de san Roque de Cuenca:

“Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo Jaime Bort Maestro maior de obras de esta ciud de Cuenca, y su obispado otorgo que doy todo mi poder cumplido, el que de derecho se requiere mas puede y debe valer a Dn Fernando de Alcarria Prevdo de la santa yglesia de dha ciudad expecial para que por mi, y en mi nombre, pueda haver, recibir y cobrar [...]”⁴³⁰.

Es más, tras abandonar la ciudad e instalarse en Murcia e incluso *a posteriori* cuando se trasladó a la Corte, por parte del Cabildo se siguió contando con Jaime Bort para varias empresas y se hacía referencia a su persona bajo el calificativo de Maestro Mayor. Así ocurrió en el mes de mayo de 1741 cuando se planteo el ejecutar un retablo nuevo para la capilla de san Miguel; para ello “[...] se formó planta por Jaime Bort, maestro mayor de obras de este obispado [...]”⁴³¹.

Los datos aquí expuestos, a pesar de no haberse localizado una referencia concreta que venga a confirmar la consecución de Bort del cargo de Maestro Mayor de la catedral y obispado de Cuenca, parecen indicar que fuese factible su nombramiento aunque no se hubiese dejado constancia de él. Hizo uso y alarde del mismo y no dudó en continuar exponiendo su condición hasta incluso mucho después de haber abandonado la diócesis.

3.4.4

Inicios de Jaime Bort como fontanero e ingeniero hidráulico

Mucho se ha hipotetizado sobre si, previamente a su llegada a Murcia y su posterior traslado a Madrid, Jaime Bort habría recibido formación y habría acometido trabajos prácticos que le relacionasen con la fontanería y la ingeniería hidráulica. Esta faceta intuita cobrará forma a continuación ya que, por primera vez, se exponen datos que transforman esta hipótesis en una realidad confirmada y contrastada.

Habiéndose anotado la posibilidad de que el maestro hubiese quedado adscrito a este tipo de empresas relacionadas con el abastecimiento de aguas, el comportamiento de este elemento y la elaboración de “ingenios mecánicos” que facilitasen su uso, merece

430 Aunque no se hace referencia al dato aquí expuesto, el expediente de donde ha sido extraída esta información fue presentado por Ana María López de Atalaya Albadalejo. Vid. LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca...*, op. cit., p. 252.

431 Referencia localizada gracias a la anotación del legajo donde se encuentra por LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca...*, op. cit., p. 252.

la pena traer a la memoria las primitivas y a la par esclarecedoras palabras de don Amador de los Ríos refiriéndose a Bort en 1889 con el término de *ingeniero de Cuenca* a la hora de justificar la personalidad artística de quien había dado lugar a una obra de la categoría del imafronte murciano⁴³².

En España, la práctica de la hidráulica en el siglo XVIII estuvo marcada por el avance de numerosos estudios científicos a la par que por experimentaciones prácticas de relevante índole, aspectos ambos que contribuyeron a la difusión, generalización y perfeccionamiento de esta disciplina. Con anterioridad a la llegada de Felipe V, las personas encargadas de este tipo de empresas no quedaban adscritas a ningún tipo de organismo y su formación se basaba, en buena parte de los casos, en la experiencia progresiva que se iba adquiriendo en relación con algún maestro versado en este tipo de prácticas. Desde un punto de vista más teórico fueron las universidades, centros como el Colegio Imperial de Madrid o reuniones y tertulias las que facilitaron el aprendizaje de esta materia. La creación de la Real Academia de Matemáticas de Barcelona y el intento frustrado por la Guerra de Sucesión de fundar centros homólogos en Aragón, Extremadura y Andalucía supusieron primitivos intentos de dotar a la ingeniería de una organización similar a la de arquitectos, pintores o escultores⁴³³.

Al igual que ocurrió con otras muchas ciudades españolas durante las primeras décadas del siglo XVIII, en la capital conquense se vivió un notable interés por adecentar y sanear la ciudad en lo tocante a cañerías, alcantarillado y fuentes permitiéndose así la llegada de agua de calidad a la mayor parte del casco urbano. Debido a la orografía del terreno, el transcurrir de la vida de los habitantes de Cuenca siempre ha quedado muy vinculado al curso de los dos ríos -el Júcar y el Huécar- que circundan en parte su perímetro. Desde antiguo, las riberas de estas dos corrientes fluviales acogieron toda clase de instalaciones que dependían del agua -molinos, batanes, tintorerías... etc.- y cuyo devenir trajo consigo la contaminación y el estado insalubre de sus cauces. Ante esta coyuntura, con el fin de asegurar el abastecimiento urbano y por intercesión de organismos civiles y religiosos, a mediados del siglo XV se envió a varios maestros para que valorasen si resultaba factible conducir el agua desde el paraje de la Cueva del

432 Vid. nota al pie núm. 1.

433 MARTÍNEZ AZNAR, Emma: "Formación matemática en nuestro país en el cuerpo de ingenieros: Real Academia de Matemáticas en época de la Guerra de Sucesión". En *Actas de X Jornadas Nacionales de Historia Militar: La Guerra de Sucesión en España y América*. Madrid, Cátedra General Castaños, 2001, p. 946.

Fraile -donde la calidad de este elemento era óptima- a la ciudad. Poco o nada se hizo, principalmente por falta de recursos económicos, hasta los años treinta del siglo XVI cuando gracias a la dirección de Juan Torollo y al trabajo de Juan Vélez se construyeron arcas de sillería donde recoger las aguas, canales de piedra por donde conducir las y fuentes en todo el casco urbano. Los trabajos se dieron por finalizados durante el mes de agosto de 1538 acordando el Concejo nombrar a Vélez como maestro fontanero encargado de conservar y reparar las fuentes de la ciudad. Así mismo, algunos fontaneros estuvieron al cuidado de éstas durante los siglos XVI y XVII destacando el hecho de que hasta bien entrado el siglo XX -exactamente hasta 1974- Cuenca continuó abasteciéndose de agua gracias a un sistema de origen tardo medieval⁴³⁴.

No es de extrañar ante este amplio intervalo de tiempo, el que las remodelaciones y renovaciones que precisaría este encañado fueran continuas a pesar de no afectar ni a la disposición general ni a la composición del plan establecido en origen. Fue en 1724 cuando se vivió en Cuenca un notable afán por adecentar las fuentes de la ciudad y sus conductos dado el mal estado que presentaban ambos elementos, su inutilidad y su falta de funcionamiento en muchos casos. Para tales menesteres se recurrió al por aquel entonces Fontanero Mayor de la Ciudad Juan Rodríguez Cauto quien, ayudado por Gabriel Verdejo y Julián Villar -maestros de ribera de localidades cercanas a Cuenca-, compuso una detallada relación de las fuentes públicas y privadas de Cuenca y de si su estado era adecuado o no⁴³⁵ para así dar lugar a una renovación completa. Debido una vez más a la falta de dinero, la realización inmediata de este proyecto tuvo que esperar y no fue hasta cuatro años después cuando se destinó para este fin el dinero sobrante de los arbitrios de las carnicerías.

A raíz del inicio de las disposiciones y gestiones con que se dio comienzo a estos trabajos se localiza por primera vez a Jaime Bort vinculado con la fontanería. Concretamente, por parte de los regidores de Cuenca se vio la necesidad de encontrar al artífice más idóneo para que tantease el estado de los encañados y fuentes de la ciudad. No se contó con Juan Rodríguez Cauto en este caso tal vez por no ser conocedor de aquello que se demandaba o no ser capaz de llevarlo a cabo con pericia. En su lugar se

434 Vid. ROKISKI LÁZARO, María Luz: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca...*, op. cit., pp. 48-50; SÁNCHEZ BENITO, José María: *El espacio urbano de Cuenca en el siglo XV*. Cuenca, Excma. Diputación Provincial de Cuenca. Sección de Publicaciones, 1997, pp. 97-100.

435 A. M. C. Legajo 1009. Expediente 3.

prefirió recurrir a José de Novella, maestro de obras de Teruel, quien contaba con cierto crédito en este tipo de trabajos⁴³⁶. Tras haber respondido a tales requerimientos en dos ocasiones, una de ellas extraoficialmente, sus declaraciones fueron enviadas a ser valoradas por don Nicolás Peinado Valenzuela.

Hombre de afamada vinculación científica, su presencia en Cuenca viene a demostrar la importancia de la ciudad como núcleo cultural capaz de atraer a personalidades de notable formación. Sobre Nicolás Peinado se ha destacado, siguiendo las palabras del padre Feijoo en su *Teatro Crítico Universal*, que fue “[...] natural de la villa de Moya, matemático, ingeniero agudísimo y maestro principal de moneda, en el Real Ingeniero de Cuenca, inventó y perfeccionó una máquina, que con menos trabajo y menos obreros para su manejo y sin riesgo alguno para ellos, se logra tirar una cuarta parte más de plata [...]”⁴³⁷.

No obstante esta indicación, la figura de Peinado Valenzuela siempre ha sido vista a tenor de su participación en el diseño de un proyecto para la Casa de la Moneda de México en 1731⁴³⁸. De forma paralela a su interés por las artes, también se conoce la disposición que tuvo este hombre de gran ilustración en favor de la enseñanza y formación de la juventud. Esta inclinación le llevó a fundar en 1760 en su villa natal de Moya -donde nació en torno a 1695- una “Pía Memoria” con la que auspiciar la creación de una escuela de gramática⁴³⁹. Sin embargo, si hay una faceta de Nicolás

436 Por una declaración de 7 de julio de 1728 se hizo llamar a “[...] José de Novella, Maestro de obras de la ciudad de Teruel, bien conocido en ésta por lo que ha ejecutado y crédito con que corre, se ha conseguido venga [...] al reconocimiento de dichas cañerías y conductos [...]”.
A. M. C. Legajo 1009. Expediente 4. Sin foliar.

437 FEIJOO, Benito Jerónimo: *Teatro critico Universal, ó Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. Madrid, Joachin Ibarra, 1977.

438 Un documento localizado en el Archivo de Indias viene a ejemplificar que el maestro ostentó el cargo de “Ensayador de la Casa de la Moneda” y que en 1756 todavía residía en México al participar en unas diligencias suscitadas a raíz del análisis de la acuñación de piezas siguiendo el sistema de “fielatura”.
Archivo de Indias. MEXICO 2809. 97-6-23.
Tras elaborar el proyecto y confeccionar las trazas necesarias para transformar la Casa de la Moneda mexicana, las obras se iniciaron bajo la dirección de Pedro de Arrieta y Manuel de Herrera. A penas un año después se hacía al ingeniero malagueño Luis Díez Navarro que corrigiese algunos defectos técnicos y de proporción que aparecieron en el edificio. A todo esto se debe añadir que la presencia de Nicolás Peinado en relación a la Ceca de México no se limitó a esta intervención ya que se tiene constancia de que permaneció en aquella ciudad varios años vinculado al proceso técnico de acuñación de monedas.

439 PEINADO PALACÍN, Emiliano José: *Moya en la historia de España*. Utiel, Gráficas Llogodi, 1978, pp. 61-63; PRIEGO SÁNCHEZ-MORATE, Hilario - SILVA HERRANZ, José Antonio: *Diccionario de Personajes Conquenses (nacidos antes del año 1900)*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2002, p. 294; AA. VV.: “Cuatro cosas de Moya”. En *Moya. Estudios y Documentos I*. Cuenca, Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1996, p. 326; AA. VV.: *Guía práctica de Moya*. Moya, Asociación Amigos de

Peinado que resulta interesante, y que quedó reflejada en la documentación originada en base al citado proyecto de reforma del encañado de Cuenca, es aquella que le presenta como arquitecto práctico y conocedor de los principios de la fontanería y la ingeniería hidráulica, llegándose a declarar a sí mismo como “[...] Maestro Mayor de Fuentes y profesor de matemáticas [...]”⁴⁴⁰, a la hora de redactar sus apreciaciones y recomendaciones al respecto de lo enunciado por José de Novella.

Aceptándose por buenas sus posturas y valorándose sus conocimientos tanto por el ámbito civil de Cuenca como por el Cabildo se decidió sustituir al ya citado Rodríguez Cauto por Peinado Valenzuela en los cargos de Fontanero Mayor de la Catedral y de la ciudad los cuales ocupó 1729 y 1730. Por su trabajo cobró íntegros 66 reales si bien marchó de Cuenca a mediados del último año para embarcarse con destino a México a fin de hacer frente a los diseños con que remodelar la Casa de la Moneda de aquella ciudad. De esta manera, a pesar de anotarse el pago íntegro por cuidar las fuentes del Cabildo

“Y los satisfizo los 33 reales a Juan Cauto por el año de 1723. 165 reales a Francisco López Santiesteban por los 5 años siguientes hasta 1728 inclusive. Y los 66 reales restantes a Nicolás Peinado Valenzuela por los dos años de 1729 y 1730 [...]”⁴⁴¹.

el maestro no cumplió con la totalidad del tiempo contratado ya que en el mes de agosto de 1730 firmaba su embarque a tierras de Nueva España⁴⁴².

El hecho de haber insertado en el discurso de este apartado estas anotaciones referentes tanto a José de Novella como, principalmente, a Nicolás Peinado Valenzuela responde al intento de contextualizar la posible relación de Jaime Bort con este último. La condición de Peinado Valenzuela como profesor de matemáticas, el hecho de que su proyecto de encañado para la ciudad de Cuenca fuese materializado y dirigido finalmente por el propio Bort y el posterior nombramiento de éste como Fontanero Mayor de la ciudad tras el traslado del primero a América hacen presuponer, cuanto menos, dos posibles hipótesis que atiendan a una remota relación entre ambos.

La primera de ellas atendería a que ambos maestros pudieron entrar en contacto por primera vez con esta obra y, sin que existiese ningún tipo de vínculo previo entre

Moya, 2003, p. 80.

440 A. M. C. Legajo 1009. Expediente 4. Sin foliar.

441 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 271 v.

442 Archivo de Indias. Contratación 5478. N. 1, R. 19.

ambos, fuese la manera de actuar de Bort la que le permitiría su ascenso profesional y la consecución de un mayor reconocimiento en el ámbito de la fontanería. La segunda, dada la citada calidad de profesor de Peinado, permite presuponer que tal vez éste actuaría como maestro y docente de Bort quien, ya consagrado como arquitecto tras su participación en la remodelación de la fachada de la Catedral de Cuenca, habría demostrado conocer cuanto menos de algunos principios propios de la fontanería a la vez que habría demostrado ciertos anhelos por adquirir más conocimientos adentrándose en el estudio, comprensión y práctica de esta disciplina que tantos éxitos y reconocimientos traería consigo a lo largo de su posterior actividad profesional. Esta hipotética relación de docencia podría explicar que Bort hubiese sido recomendado por el propio Peinado para dirigir el proyecto de encañado y reparo de las fuentes de Cuenca en 1728. De lo que no cabe duda es de que, fuesen cuales fuesen las motivaciones o inquietudes que condujeron a Bort hacia la fontanería, su actitud respondía a las palabras emitidas por Juanelo Turriano en su obra *Los veintiu libros de los ingenios y de las máquinas* datado en torno a 1595. Rezaba el autor lo siguiente “[...] y digo que el que quisiere ser buen ingeniero, conviene que sea arquitecto y entienda de architectura y geometria [...] las cosas de la guerra y las fábricas de agua son una misma cosa y que en ellas consiste la architectura [...]”⁴⁴³. Al igual y como se ha insinuado en el inicio de este capítulo, la ausencia de aquella época de un cuerpo de ingenieros hizo imprescindible que los trabajos relacionados con la ingeniería y la fontanería tuviesen que quedar resueltos atendiendo a principios matemáticos y geométricos que eran conocidos por aquellos maestros formados como arquitectos⁴⁴⁴. Independientemente, y sin querer restar valor a los motivos que permitirían aclarar cualquiera de estas dos conjeturas, lo que sí es cierto es que Jaime Bort como fontanero interino de la ciudad de Cuenca se hizo cargo de una compleja propuesta con la que adecentar y reparar las cañerías y fuentes de la ciudad a partir del mes de junio de 1730, fecha hasta la cual se retrasó -siempre por falta de solvencia- el inicio de las obras. Por

443 Al respecto de estas dos anotaciones consúltese respectivamente TURRIANO, Pseudo-Juanelo: *Los veintiu libros de los Ingenios y de las Máquinas* [Edición facsímil con prólogo a cargo de FRAGO GRACIA, Juan A. - GARCIA-DIEGO, José A. Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos - Colección Ciencias, Humanidades e Ingeniería, 1984, p. 558]; FRAGO GRACIA, Juan A. - GARCIA-DIEGO, José A.: *Un autor aragonés para los veintiu libros de los ingenios y de las máquinas*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988, p. 14.

444 Esta afirmación ha sido tomada de GIL SAURA, Yolanda: *Arquitectura Barroca en Castellón...*, op. cit., p. 156.

mandato de don Juan Francisco de Luján y Arce se hizo público que con carácter temporal -tal vez por dar una primera oportunidad al maestro y ver como se desenvolvía- se encargaba a Bort que previniese los materiales necesarios y que diese principio a los trabajos:

“En la ciudad de Cuenca, a veintidós del mes de Junio de mil setecientos treinta, el señor don Juan Francisco de Luján y Arce, señor de la [], Corregidor y Justicia Mayor de esta ciudad y Superintendente general de rentas reales de ella y de provisiones de S. M. dijo que para dar principio a la obra y reparos de que en estos autos se hace mención, debía mandarse y mandó se prevengan herramientas y materiales de que cuide por ahora Jaime Bort, maestro fontanero interino de esta ciudad, cuyos gastos con cuenta y razón se libren y satisfagan del caudal para ello destinado [...]”⁴⁴⁵.

Para conocer que fue lo que tuvo que controlar exactamente el artífice, nada mejor que las palabras emitidas tanto por José de Novella como por Nicolás Peinado Valenzuela que sirvieron de guía a lo puesto en práctica por Bort. Como ya se ha insinuado, la principal razón por la cual tanto regidores como canónigos determinaron que se necesitaba remodelar el encañado de la ciudad vino dada por la contaminación que presentaban las aguas de los ríos Huécar y Júcar y su más que negativa incidencia en dichos conductos. Solventándose la problemática temporalmente por Novella al reformar parte de las cañerías, Peinado Valenzuela fue mucho más allá y quiso aplicar una solución definitiva al problema. Ésta vino definida por la recomendación de componer alcantarillas, arquetas, canales y arcas de repartimiento con ladrillo en lugar de con piedra -por su elevado coste, peso y porosidad- o madera -por su fragilidad, precio y por el mal sabor que infería en el agua-. La razón para emitir tal disposición la encontró el maestro en el buen estado que presentaban numerosas de las alcantarillas de la ciudad que, realizadas hacía más de doscientos años con aquel mismo material, apenas sí presentaban quebrantos o indecencias.

Ajustándose a estas premisas, desde el 4 de junio hasta el 9 de septiembre de 1730 y no siendo por tanto una actuación puntual, Jaime Bort participó como director del plan de remodelación del encañado de Cuenca firmando todas y cada una de las partidas y recibos que se emitieron como arquitecto y fontanero indistintamente. En ellas, además de plasmar su participación en los trabajos, se anotaban los oficiales y peones que colaboraron y los materiales que, progresivamente, se fueron empleando; como ejemplo, se incluye a continuación la transcripción de una de estas partidas:

445 A. M. C. Legajo 1009. Expediente 4. Sin foliar.

“Gasto de esta semana desde el día 5 de junio hasta el día 11 en los conductos y fuentes.

De cinco días que han tenido de trabajo

los dos, a dos peones y los tres restantes

a cuatro. 56.

Los cinco días, Julián Villar. 20.

Un oficial, los mismos. 30.

Tres días, José Lucas. 20. 23.

De mi asistencia los mismos. 30.

De siete ripias. 5. 6.mrv

De clavos. 17.

De aceite 7 libras. 4.

De un cañón para la fuente de [] 4.

De portear la cal al castillo. 5.

De una carga de yeso. 1. 6.

117. 18.

Jaime Bort, Arquitecto y Fontanero. [Rubricado]”⁴⁴⁶.

Jaime Bort no sólo adquiriría experiencia con este trabajo si no que, al desarrollar esta faceta profesional, vio como su prestigio y reconocimiento fue aumentando. Progresivamente consiguió granjearse el beneplácito de personas de relevancia quienes no dudaron en proponerle como sustituto del anterior Fontanero Mayor de la ciudad, don Nicolás Peinado Valenzuela. No se ha podido localizar por el momento ningún documento que haga referencia a la emisión y confirmación de este nombramiento pero desde 1730 a 1736 fue el encargado, como fontanero de la ciudad, de trabajar para el Cabildo. Además, en 1733 y a la hora de acometer el encañado del colegio de San Julián, se le calificaba como Fontanero Mayor de Cuenca. Ambas anotaciones permiten barajar que exista la posibilidad de que Bort recibiese este título.

Habiéndose emitido dicho formalismo o no, el Cabildo reconoció la predisposición que tuvo el arquitecto para la práctica de la hidráulica y le otorgó su confianza, una vez más, al recurrir a su persona para atender a las necesidades de fontanería que se presentaban. Por ello, desde 1730 hasta su marcha a Murcia, Bort recibió el encargo año tras año de cuidar y adecentar la fuente de la Catedral anexa a la fachada cobrando un total de 33 reales por año. De 1730 a 1734 se registró un único pago que englobaba el total de la cuenta a que ascendía su trabajo:

“Item se abonan 165 reales que en los mismos cinco años pagó a Jaime Bort, fontanero de esta ciudad, por los 33 reales que en cada uno paga la fábrica por el trabajo de cuidar la fuente de esta santa iglesia. De que entregan recibos”⁴⁴⁷.

446 A. M. C. Legajo 1009. Expediente 4. Sin foliar.

447 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 306.

En un pago aparte también se anotaron los 66 reales que el maestro cobró por su trabajo en dicha fuente en 1735 y 1736 respectivamente. Se anota en este mismo recibo que en 1737, el encargado de ejecutar estos trabajos fue Pedro Tendillo.

“Item se le hacen buenos 99 reales que pagó en dichos tres años a Jaime Bort y Pedro Tendillo, fontaneros de esta ciudad, por los 33 reales que, en cada uno, paga la fábrica por el trabajo de cuidar de la fuente de esta santa iglesia”⁴⁴⁸.

No obstante, sí se han conservado por separado los diferentes recibos que rubricó el artífice con motivo de esta ocupación y que sirven de ejemplo para verificar su continua disposición para con el Cabildo. Se insertan a continuación dos imágenes, una correspondiente al dinero que recibió por su trabajo en 1731 y 1732 respectivamente (Fig. 28) y otra que recoge las cantidades que se le hicieron efectivas por sus ocupaciones en estos quehaceres durante los primeros 4 meses de 1737 previamente a su salida de Cuenca camino de Murcia (Fig. 29).

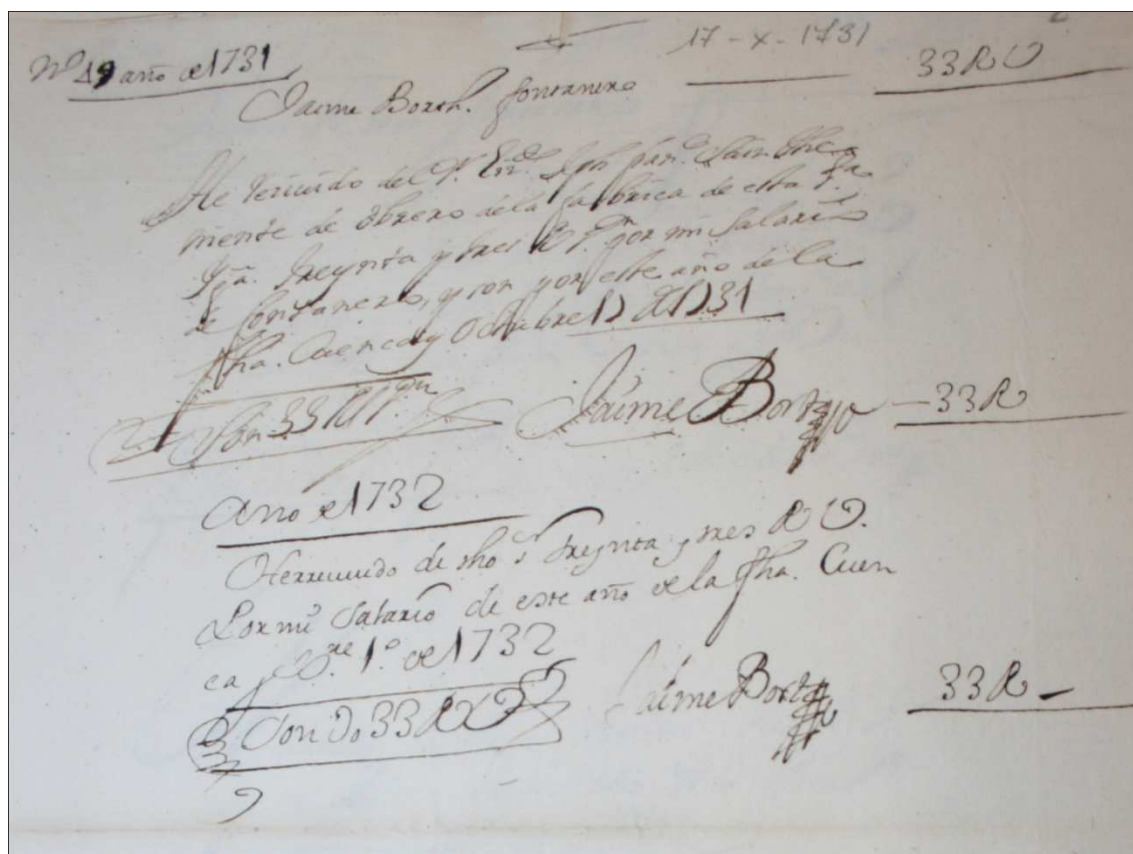


Fig. 28. Recibo rubricado por Jaime Bort a tenor de los 33 reales que cobró respectivamente en 1731 y 1732 por trabajar como fontanero de la Catedral de Cuenca.

448 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 337 v.

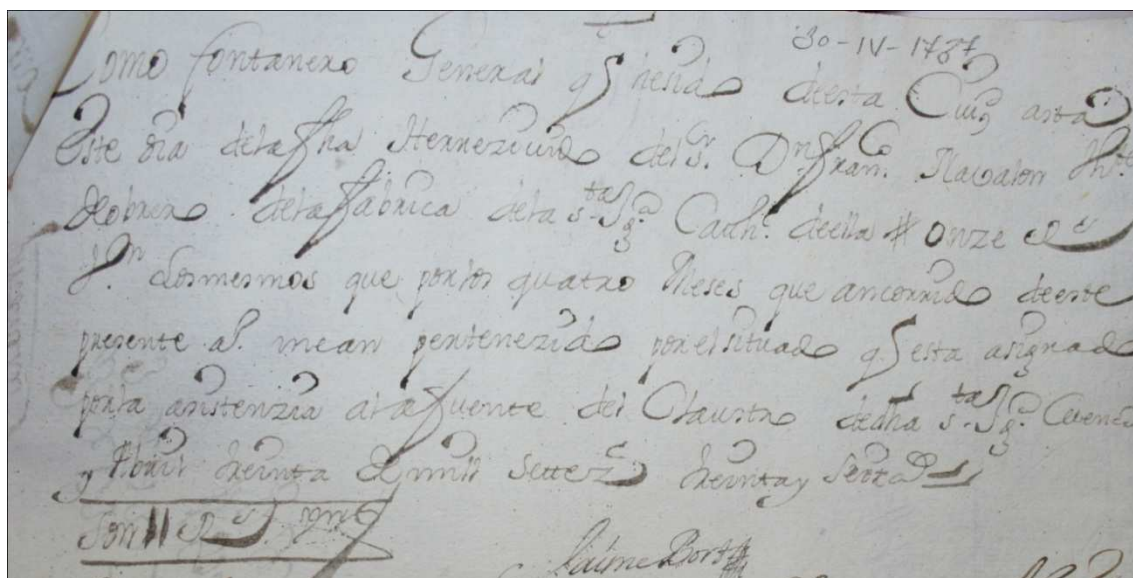


Fig. 29. Recibo rubricado por Jaime Bort tras serles hechos efectivos 11 reales de vellón por su trabajo como fontanero de la Catedral de Cuenca asistiendo al cuidado de la fuente del claustro.

También se recurrió a su persona cuando se hizo imprescindible aderezar el encañado que permitía la llegada del agua desde un arca situada en la calle de san Pedro hasta diversas fuentes: la del claustro, la del colegio de san José y la de la vivienda particular de don Juan de Cañizares que debía quedar próxima a estos espacios. Por su labor, el arquitecto no recibió una elevada suma de dinero -15 reales y 7 maravedíes⁴⁴⁹- al tener únicamente de componer una cañería de 50 caños, sentarla con cal y aplicarle el betún que comúnmente se utilizaba para impermeabilizar juntas y uniones evitando así el calado del agua. El propio Bort hacía una relación de estos materiales, del tiempo empleado para el trabajo y de su condición de Fontanero de la Ciudad en el recibo que emitió para confirmar el cobro de la cuenta que había originado su ocupación (Fig. 30):

“A Jaime Bort por un aderezo en la fuente del claustro.

15 reales y 17 maravedíes.

Como Fontanero de esta Ciudad he recibido del señor Juan Saiz, Teniente interino de obrero de la fábrica de la santa iglesia catedral de esta ciudad, quince reales y diecisiete maravedíes con los cuales, y dieciocho que han importado dos cahices de cal amasada que me ha dado de dicha fábrica para la cañería nueva que se ha echado desde el área en donde, en la calle de san Pedro se toma el agua para la fuente de dicha santa iglesia, la del Colegio de san José y la de la casa de don Juan de Cañizares. Ha pagado enteramente lo que le ha correspondido y parte para el gasto de 50 caños, dicha cal, betún y cinco días de jornales.

Cuenca y noviembre, veintiséis de mil setecientos treinta y cinco.

Son 15 reales y 17 maravedíes.

Jaime Bort. [Rubricado]⁴⁵⁰.

449 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 309 r.

450 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 28. Expediente 7. Fols. 21 r. y 21 v.

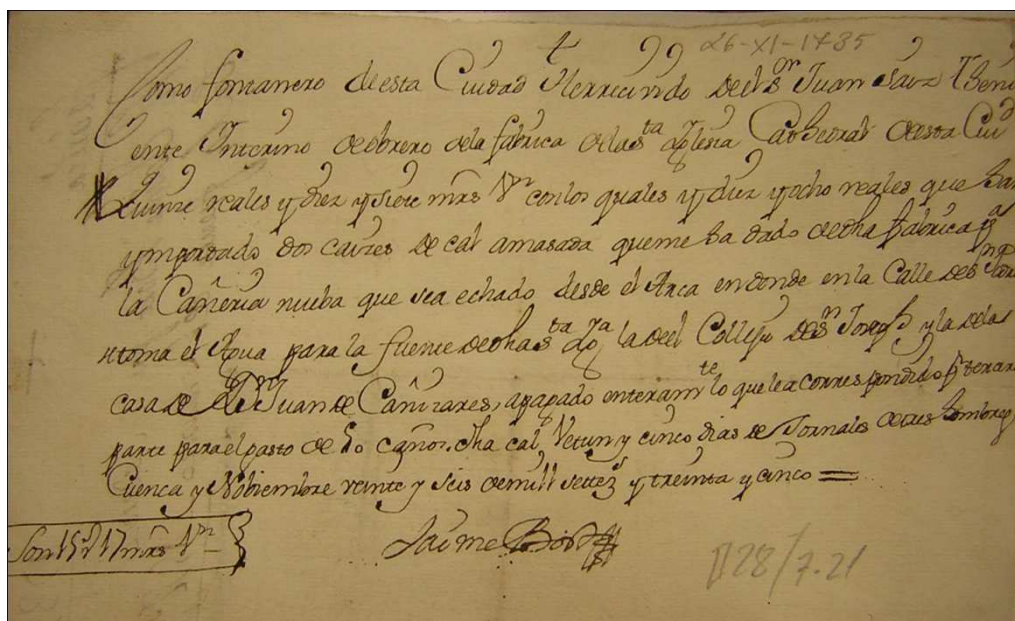


Fig. 30. Recibo rubricado por el propio Jaime Bort, como fontanero de la ciudad de Cuenca, por el reparo en varias fuentes. Jaime Bort. 1735

Durante estos mismos años, y gracias de nuevo a la intercesión del Cabildo, Jaime Bort demostró sus conocimientos sobre hidráulica al atender las necesidades que presentaban varias viviendas pertenecientes a la mesa. Con anterioridad al mes de noviembre de 1730 se pidió al maestro que confeccionase un informe en el que expusiese el estado en que se encontraba la fuente del jardín de la casa en que residía el señor Guerra. Bort redactó un escrito, no localizado, en el que debió insertar una relación detallada de cuál fue su parecer y de cuáles eran las mejores soluciones para solventar los problemas de la citada fuente y aquellos que ocasionaba en otras casas que también pertenecían a varios canónigos. Únicamente se ha localizado una referencia a esta actuación en el libro de actas capitulares de aquel año en la que se registró que debía hacerse nuevo un pilón para la citada fuente, que se tenía que conservar la columna que la decoraba y servía para distribuir sus caños y que el coste de estos trabajos alcanzaría los 530 reales. Todos estos dictámenes fueron considerados oportunos por la mesa capitular:

“El señor Barroeta dio cuenta haber hecho reconocer la fuente del jardín de la casa en que vive el señor Guerra. Y Jaime Bort fontanero, ha hecho declaración de la necesidad que hay de ejecutar su aderezo cuanto antes por la ruina que puede ocasionar en las casas que goza la mesa en la parte de abajo, y que su coste será hasta 530 reales. Y el cabildo, oído el dicho informe y hecho leer el que ha dado dicho maestro, dé un acuerdo y, conforme determinó, se haga nuevo el pilón de dicha fuente y se aproveche la columna que hoy se ve en ella. Y el coste de todo se pague y cargue en las cuentas del año siguiente. Con lo cual se levantó el cabildo y certifico pasó ante mí lo referido”⁴⁵¹.

451 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1730. Libro 202. Fol. 96 r.

Un año después y una vez más en colaboración con el Maestro Mayor de Obras Luis de Artiaga, Bort dirimió sobre la problemática que estaban ocasionando los desagüaderos de la casa donde residía el canónigo don Juan Antonio Parada. Al igual que en su actuación anterior el artífice debió de redactar un informe, tampoco localizado, en el que se contendría su punto de vista. A dicho texto se aludió en el libro de actas capitulares de 1731 transcribiendo, como era típico, el vocabulario y términos empleados por el propio maestro. El secretario del Cabildo anotó que las sugerencias emitidas por Bort eran esenciales para todo lo que acarrearía “[...] la precisa servidumbre de una casa [...]” y que éste apoyaba sus posturas en disposiciones que demostraba “[...] matematica y practicamente [...]”⁴⁵². Con estas palabras, el maestro corroboraba y defendía que asentaba sus exposiciones no sólo en la experimentación práctica sino también en un *corpus* teórico donde el conocimiento de las matemáticas constituía algo esencial.

Tampoco se conocía que Jaime Bort hubiese participado en la composición de un proyecto para disponer, en 1733, un nuevo encañado con el que conducir el agua hasta el Colegio de San Julián. Antes de exponer nuevos datos hay que indicar al lector que este centro no ocupaba el espacio que hoy lo alberga en el barrio del Alcázar de Cuenca. Originariamente se hallaba en unos terrenos pertenecientes al antiguo Colegio de Santa Catalina anexos a la parte posterior de la iglesia de san Pedro situado en la parte alta del casco antiguo⁴⁵³. Tras sobreponerse a una importante crisis económica que hizo peligrar la continuidad de este colegio-seminario a lo largo de las últimas décadas del siglo XVII, la llegada de una nueva centuria trajo consigo una clara mejora del estado de las finanzas de esta institución. Tal vez auspiciada por esta difícil localización y por el hecho de haberse superado una importante epidemia de tabardillo a lo largo de los años 1731 y 1732⁴⁵⁴, desde el propio colegio se vio la necesidad imperante de contar

452 Léase a continuación parte de la transcripción completa del apéndice de donde se han extraído estos dos datos:

“[...] en vista de las disposiciones de Luis de Arteaga, Maestro Mayor de esta ciudad y obispado y de Jaime Bort su fontanero, que el único medio de evitar los referidos daños que se estiman y han estimando de grave consideración, es dirigir los desagüaderos de dichas ambas fuentes y las demás que acarreen la precisa servidumbre de una casa, por medio del jardín del Colegio de San José con la conformidad y por el sitio que hoy se demuestra matematica y prácticamente en la zanja que con permiso de dichos señores diputados se ha abierto [...]”

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1731. Libro 203. Fol. 21 v.

453 Sobre el espacio original ocupado por el Colegio de san Julián véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *La vista de Cuenca desde la hoz del Huécar (1565)*..., op. cit., 226-228; LÓPEZ FERNÁNDEZ, Luis: *El seminario conciliar de San Julián (1584-2006)*..., op. cit., pp. 14-19.

454 LÓPEZ FERNÁNDEZ, Luis: *El seminario conciliar de San Julián (1584-2006)*..., op. cit., pp. 41-42.

con un buen sistema de cañerías que asegurase la llegada del agua con que evitar situaciones similares a la acontecida.

Dada la importancia de esta obra no se dudó en contar para su dirección con Jaime Bort quien, en este caso, ya aparece documentado como Fontanero Mayor de la Ciudad. Por el momento, únicamente se ha localizado un documento en el que el oficial mayor del arquitecto Bartolomé Herráiz, al encontrarse el primero ausente de la ciudad, aseguraba haber hecho efectivo el pago de 350 reales y 7 maravedís por el total de los trabajos ejecutados. Como director de, Bort desempeñó su labor únicamente durante siete días -cobrando 42 reales por ello- en los que organizaría la forma en que disponer las cañerías por los lugares más adecuados y dispondría los materiales más idóneos con que dejar la obra perfectamente rematada. Fueron empleados un total de 210 caños y varios cahices de cal y arena que sirvieron para su asiento, no conociéndose el lugar o punto concreto de donde se tomó al agua para ser conducida hasta el corral del referido colegio⁴⁵⁵. No obstante, no cabe duda de que Bort tuvo que hacer alarde tanto de su formación como de su experiencia para concretar topográficamente el mejor recorrido del nuevo encañado evitando gastos innecesarios y asegurando una perfecta conducción del agua a pesar de la escarpada orografía del terreno.

Estas labores terminaron de granjearle fama y relevancia al artífice siendo en este contexto y tras demostrar las múltiples facetas a las que podía atender, donde se debe buscar la explicación de su traslado desde Cuenca a Murcia para abordar el encargo de ejecutar un proyecto con el que remodelar la maltrecha fachada de su Catedral. No es de extrañar por tanto que dos canónigos conquenses de viaje por tierras murcianas en los primeros meses de 1736 -don Fernando Alcaraz y Belluga y don Salvador Hernández Celada- loasen y ensalzaran su inteligencia y saber hacer cuando se les preguntó si conocían maestro inteligente y de gran prestigio. Ambos manifestaron “[...] había en aquella ciudad un Maestro de Arquitectura de habilidad e inteligencia que había trabajado y dirigido las obras que se habían ofrecido en dicha ciudad y Santa Iglesia con acierto [...]”⁴⁵⁶. Teniendo en cuenta que dos de los principales problemas que presentaba en aquellos momentos el imafrente murciano eran el que asentaba sobre una incorrecta cimentación y el que en dicho basamento incidían continuamente y de forma negativa

455 El DOCUMENTO 7 del apéndice documental de este apartado contiene la transcripción.

456 HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *La fachada de la Catedral de Murcia...*, op. cit., pp. 46-47.

las aguas, no es de extrañar que se buscara a alguien que hubiese demostrado previamente atender a estas premisas muy a pesar de que, por aquel entonces, el ingeniero Sebastián Feringán se encontraba trabajando en la búsqueda de la solución más idónea. Es más, ante esta explicación merece la pena recordar que lo que Bort compuso en un primer momento fueron 5 modelos de planta con los que componer correctamente dicha cimentación; no fue hasta más tarde y tras haber sido elegida una de ellas por parte del cabildo murciano, cuando diseñó un alzado en el que se desarrollaron tanto los elementos estructurales como aquellos ornamentos que tendría la nueva fachada.

De la misma manera, hay constancia de que ambos maestros -Bort y Feringán- trataron de manera conjunta sobre la elección del mejor material con que crear una base firme y llegaron a la conclusión de que lo mejor era emplear piedra negra por su capacidad para comportarse correctamente en relación con el carácter acuoso y húmedo de los terrenos donde debía asentar la estructura. No se debe pasar por alto que la experiencia y los conocimientos que adquirió Bort en Cuenca sobre fontanería y sobre el comportamiento del agua en contacto con los materiales fueron claves, tanto para abordar este ingente proyecto como para marcar el punto de partida de una vertiente profesional que, con el paso del tiempo, le permitió ser reconocido en la Corte como ingeniero y recibir en encargo de viajar por Europa para recoger los modelos más oportunos con que dotar a la capital de España de una correcta red de alcantarillados que asegurase su decencia y salubridad⁴⁵⁷.

457 Podría escribirse un capítulo aparte analizando el traslado de Jaime Bort a Madrid a tales efectos y el desarrollo de su viaje por Europa pero el fin de este estudio pretende poner de manifiesto como las diferentes actuaciones que el maestro acometió en Cuenca constituyen un punto de partida. Salvando no obstante las distancias y teniendo muy presente que el artista también atendió a este tipo de empresas durante su estancia en Murcia, los primitivos contactos que Bort tuvo en la capital conculcense con la fontanería sirvieron para conducir su trayectoria profesional hacia unos ámbitos que no se hubiesen encontrado a su alcance de no contar con esta experiencia previa.

Al respecto de las obras acometidas por el artífice en relación a la fontanería y la ingeniería hidráulica en Murcia véase HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: "El puente viejo de Murcia". En *Anales de la Universidad de Murcia*, núm. XXXIV, Murcia, Universidad de Murcia, 1978, pp. 111-118; _____: *La fachada de la Catedral de Murcia...*, op. cit., pp. 400-402; _____: "El Puente Viejo: una obra de arquitectura hidráulica del siglo XVIII". En *Murcia: Puentes al 2000*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia. Concejalía de Cultura, 2000, pp. 41-49.

Así mismo, en relación con su traslado a la Corte para confeccionar un plan de alcantarillado, con su posterior viaje por Europa para recabar información a tales efectos y con la elaboración de su proyecto deben tenerse en cuenta las siguientes publicaciones TARRAGA, María Luisa: "Los hermanos Jaime y Vicente Bort en la Corte: el Puente Verde y el de Trofa"..., op. cit., pp. 65-82; HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *La fachada de la Catedral de Murcia...*, op. cit., pp. 394-400 y 402-404; BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: "La santé urbaine à Madrid. Le projet de Jaime Bort pour l'évacuation des eaux usées"..., op. cit., pp. 255-267; _____: *¡Agua va! La higiene urbana en Madrid (1561-1761)*..., op. cit.

3.4.5

Breve alusión al papel de Jaime Bort como pintor en la Catedral de Cuenca

Aparentemente desconocida hasta la fecha, aunque intuita y presupuesta, hay que mencionar y tratar sobre un perfil de Jaime Bort que le vincula con la disciplina pictórica durante su estancia en Cuenca, una vez más, a instancias del Cabildo de la Catedral. Antes de pasar a analizar y presentar por primera vez las distintas actuaciones que permiten ejemplificar este hecho, se debe señalar no obstante que las actividades que desempeñó y que se han localizado documentalmente distan mucho de poder asimilar la figura del maestro a la definición de pintor propiamente dicha. Se trata de pequeñas participaciones en empresas de carácter decorativista o de reparo que llevaron al maestro a manifestar que, cuanto menos, conocía los principios de la pintura aunque sin atender a ninguna obra de gran envergadura.

Esta conexión con el ámbito pictórico, aun no siendo explícita, no debe resultar llamativa ni extraña ya que no se debe olvidar que Bort residió al menos un año junto al consagrado maestro en dicho arte don Jerónimo Andrés. Aún no conociéndose referencias a su vinculación como maestro o aprendiz, la continua inquietud del arquitecto por abordar todas las disciplinas artísticas ante las que se encontraba hace presuponer que tampoco se habría negado a aprender y conocer, al menos someramente no pudiéndose afirmar por el momento nada más, los principios y postulados de la pintura. Si bien estos no resultaban esenciales para su desarrollo profesional como escultor-arquitecto, sí serían complementarios y ampliarían su bagaje cultural.

En el primero de los apartados de este capítulo ya se ha mencionado que Bort participó en el diseño de un Monumento de Semana Santa con el que sustituir la antigua arquitectura efímera que se erigía en la Catedral para las celebraciones que tenían lugar entre el Jueves y el Viernes Santo. Relacionada con esta obra, con la que el maestro tuvo cierta vinculación a lo largo de todo el tiempo en que residió en Cuenca, se debe señalar una puntual incursión en relación a la disciplina pictórica. Uno de los cuadros de los profetas que se utilizaban para decorar y completar la escenografía de esta arquitectura efímera tuvo que ser aderezado en 1727.

Hasta hace escasos años, cubriendo todavía los espacios para donde fueron concebidos, se conservaban en el templo cuatro de estas piezas: Oseas, Joel, Ezequías y Habacuc; actualmente, estas imágenes cubren las paredes de la sala de investigadores del Archivo

Capitular y el Archivo Diocesano de Cuenca (Fig. 31). Se desconoce cuál fue a ciencia cierta la que requirió ciertas composturas pero sí se sabe que el encargado de llevarla a cabo fue Jaime Bort ya que su participación en esta empresa quedó registrada en el grueso de recibos que componen los pagos que por aquellas mismas fechas se efectuaron a varios pintores: José Lozano, Julián Alfonso Higuera, Juan de León y Diego Perona y el propio Bort:

“Fábrica año del 1723 – 724 – 725- 726 – 728 y 728.

Recibos de Pintores.

Retocar los gigantes año de 1723. Joseph Lozano.....0.88

Año de 724 dicho.....0.90

Año de 72590

Año de 7260.66

Año de 7270.80

En 15 de Nov. De 723 por escribir los rohelos del coro.....0.60

En 8 de Nov. A Julián Alfonso Iguera.....0.24

En 25 de Mayo de 727 a Jayme Bort.....22 – 17

En 20 de Junio a Juan de León.....0.20

En 16 de Julio de 728 a Diego Perona.....0.60”⁴⁵⁸.

Así mismo, éste rubricaba a 29 de mayo del citado 1727 un recibo en el que afirmaba haber recibido 22 reales y 17 maravedís por su trabajo. Sin embargo no se incluyó en este documento ninguna referencia concreta y pormenorizada que aporte luz sobre qué fue lo que exactamente realizó el maestro:

“He recibido del señor licenciado don José Francisco Saiz teniente de obrero de la fábrica de esta santa iglesia veinte y dos reales y 17 maravedís de vellón en los que ajusté con el señor maestrescuela el aderezo de un cuadro de los profetas que se ponen en el monumento. Cuenca y mayo 29 de 1727.

Jaime Bort [Rubricado]”⁴⁵⁹.



Fig. 31. Imágenes de dos de los Profetas que se encuentran en la Sala de Investigadores del Archivo Capitular y Diocesano de Cuenca.

458 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27. Expediente 1. 34. Fol. 2.

459 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27. Expediente 1. 5. Fol. 8.

En aquel mismo año de 1727, y tras haber trascurrido mucho tiempo desde que se iniciasen los trámites para reformar el retablo del Altar Mayor de la Catedral, los principales trabajos se dieron por finalizados y se decidió dar traslado al Santísimo Sacramento desde la capilla del Sagrario -donde se había reubicado- a su emplazamiento original. El boato y ceremonial que acompañaba a este tipo de celebraciones propicio que el Cabildo organizase una procesión conmemorativa y se encargase la ejecución de varios altares efímeros tanto en el interior del templo catedralicio como en la Plaza Mayor de la ciudad. Así mismo se consideró imprescindible para celebrar el acontecimiento el disparo de un castillo de fuegos artificiales y el que toda la fachada de la Catedral se adornase con luminarias; para dar lugar a todo ello se encargó construir varios mecanismos sobre esta estructura.

Los canónigos conguenses también manifestaron su interés por hacer coincidir el traslado del cuerpo de Cristo con la festividad de san Julián (el 28 de agosto) pero lo dilatado y costoso de las empresas a acometer trajo consigo un considerable retraso que se prolongó hasta el mes de septiembre. Entre los primeros encargos que se realizaron estuvo el de construir una armadura, calificada documentalmente como *cenador*, desde donde se dispararían fuegos artificiales. A 13 de dicho mes de septiembre se dieron por concluidos los trabajos de esta estructura a manos del carpintero Felipe Bernardo. Diez días después se efectuaba un nuevo pago, esta vez a Jaime Bort quien rubricaba un recibo a tales efectos, por haber pintado el citado armazón:

“He recibido del dicho señor ciento y cincuenta reales de vellón los mismos que ajusté pintar la armazón del cenador de la fiesta de la pólvora arriba mencionada.
Cuenca y agosto 23 de 1727.
Jaime Bort [Rubricado]”⁴⁶⁰.

Nada más se sabe por el momento del carácter que tuvo esta nueva intervención del maestro que le vincula a la pintura. Sin embargo no resulta aventurado conjeturar que no debió responder a criterios estrictamente artísticos dada su finalidad y uso. Únicamente quede reflejada, hasta la posible localización de nuevos documentos que aclaren este trabajo, la relación de Jaime Bort con una faceta artística a la que apenas se le ha vinculado hasta la fecha.

Algo similar ocurrió en 1734 de nuevo en relación con las obras del Monumento de Semana Santa de la Catedral. Ante la coyuntura vivida desde 1732 por la cual se quiso dotar al conjunto de una urna de plata nueva fueron varios los encargos que se

460 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 26. Expediente 3.

realizaron a distintos artífices con el fin de adecentar la totalidad del conjunto. Uno de ellos volvió a ocupar a Felipe Bernardo Mateo realizando un bastidor y a Jaime Bort pintándolo. Las propias palabras de éste último aclaran que se trataba de un bastidor-grada para ser ubicado en el primero de los coros del conjunto aunque, una vez más, no se aportan datos sobre la calidad de su intervención:

“He recibido del señor licenciado José Francisco Saiz, teniente de obrero de la fábrica de esta santa iglesia, quince reales de vellón por el trabajo de haber pintado el bastidor grada que nuevamente se ha añadido al monumento en el primer coro este año de la fecha.

Cuenca y Mayo, veintidós de 1734.

15 reales.

Jaime Bort. [Rubricado]”⁴⁶¹.

A pesar del carácter puntual y aparentemente poco relevante que tuvieron estas incursiones del maestro en el ámbito pictórico no se puede negar que Jaime Bort fuera un artífice plural y versátil.

461 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 28. Expediente 7. Fol. 2 v.

3.5

Los contactos de Jaime Bort con Cuenca tras su marcha de la ciudad

Uno de los aspectos a los que más se ha dado importancia en el discurso de este capítulo es a lo importantes que resultaron para la trayectoria profesional de Bort los continuos traslados y estancias en diversas ciudades. Si esenciales debieron ser sus primeros años transcurridos, aparentemente, en tierras levantinas no lo fueron menos, tal y como aquí se ha justificado, aquellos que vivió en Cuenca para posteriormente trasladarse al lugar donde se encumbró su carrera: Murcia. Su paso definitivo a la Corte y su posterior viaje por varias capitales europeas corroboran esta idea.

A tenor de esta apreciación, se hace necesario dedicar el último apartado de este bloque a destacar los fuertes vínculos profesionales -y sin duda también personales- que el artífice fundamentó en Cuenca y que, a pesar del paso del tiempo y de sus múltiples ocupaciones, le mantuvieron unido a ella. Así, si la intercesión del Cabildo fue determinante en los inicios de su carrera, no lo fue menos y se mantuvo cuando está llegó su punto álgido.

LOS RETABLOS DE JESÚS DE LA VERA CRUZ DE LA ERMITA DE SAN ROQUE Y DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN DEL COLEGIO DE JESUITAS DE CUENCA. 1737 Y 1739 RESPECTIVAMENTE.

Entre los diferentes protocolos analizados por Ana María López de Atalaya en su tesis doctoral se localizan dos de especial interés por la fecha en que fueron escritos ya que vienen a confirmar de primera mano que, a pesar de encontrarse en Murcia dirigiendo las obras de la fachada de su Catedral, Jaime Bort continuó respondiendo a los encargos que se le hacían desde la capital conquense. El notario don José Ventura y Miota anotaba como en 1737 el maestro participaba en la hechura y diseño del retablo de la

Vera Cruz y Sangre de Cristo en la ermita de san Roque extramuros a Cuenca. Así mismo, el también notario don Francisco Ribera registraba en 1740 que Bort había realizado con anterioridad las trazas del retablo de Nuestra Señora de la Asunción para la iglesia del Colegio de Jesuitas de la ciudad⁴⁶².

El primero de los dos protocolos mencionados, expedido a 7 de junio de 1737, más que responder a un encargo dado al maestro con posterioridad a su marcha a Murcia atiende a lo que Bort estaba ejecutando en el preciso momento en que fue llamado a dicha ciudad. A fin de cobrar los emolumentos de su trabajo debió nombrar un representante legal que se hiciese cargo de ello. Denominándose así mismo *Maestro Mayor de esta ciudad de Cuenca y su obispado* dejaba en manos del presbítero de la Catedral don Fernando de Alcarria la recepción de mil quinientos reales de vellón *cumplimiento el importe del retablo que he executado de orden de dho cavdo* [por el de la vera cruz y sangre de Jesucristo] *a Jesus Nazareno*.

La veneración a este Cristo en la ermita de san Roque se retrotrae hasta el año de 1526 en que nació el cabildo de Nuestra Señora de la Misericordia para enterrar a los ajusticiados. Posteriormente, en una fecha anterior a 1575 se dio lugar a la advocación penitencial de la Vera Cruz. Durante la Guerra de la Independencia la ermita fue destruida y los pasos de Semana Santa que en ella se albergaban trasladados, en 1816, a la ermita de la Virgen de la luz. Nada se sabe de lo que pudo acontecer con esta pieza.

El segundo de los documentos aparece fechado a 12 de enero de 1740 y confirma como, a lo largo del año anterior, se realizaron bajo la supervisión del canónigo de la Catedral don Fermín Guerra los pasos previos para que, una vez finalizadas las obras de remodelación de la capilla que la congregación de Nuestra Señora de la Asunción poseía en el Colegio de la Compañía de Jesús, se dotase el espacio con un retablo *correspondiente segun el estado de la nueva obra de ella y sus medidas*. Fue este mismo clérigo el que debió entrar en contacto con Jaime Bort para que fuese él quien diseñase el conjunto⁴⁶³. Sin embargo, no se puede asegurar que el maestro viajase a Cuenca para

462 La referencia a estos textos se encuentra en LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca...*, op. cit., p. 252. Hay que tener en cuenta que ella utiliza como fuente a Mateo López y a las referencias que realizó en su obra *Memorias de Cuenca y su Obispado...*, p. 13.

A pesar de haber sido anotadas por la autora las firmas de estos dos legajos se incluyen a continuación, insertado en el texto y en cursiva, varios fragmentos para dar lugar a un pequeño análisis de los mismos y así aportar una mayor información.

463 No se debe olvidar que Jaime Bort ya había entrado en contacto con los jesuitas en 1732 al participar en el diseño del retablo de la iglesia que la orden poseía en su colegio de Huete.

este fin o si las referidas trazas fueron enviadas desde Murcia donde se encontraba bastante ocupado⁴⁶⁴. A pesar de ello *formo de su orden, planta y diseño en el dia diez de octubre proximo Jaime Bort Maestro maior de obras de la Santa Yglesia Cathedral de la Ciudad de Murcia, que antes lo fue de la deesta.*

Los encargados de llevar a cabo el conjunto fueron Juan de Alarcón y Francisco Vallejo quienes aparecen calificados en la documentación no como escultores, retablistas o entalladores sino como *Profesores deel arte de la Arquitectura*. El coste final de su elaboración fue de unos cuatro mil quinientos reales de vellón lo que hace presuponer que su magnitud y calidad serían considerables. Se concretó que debía quedar terminado y asentado en su lugar para el mes de mayo de aquel mismo año siguiendo fielmente y sin ninguna modificación las directrices y condiciones enunciadas por Jaime Bort.

Las desamortizaciones que tuvieron lugar en el siglo XIX impidieron que poco o nada de lo contenido en este edificio se conservase más allá de su fachada. Dicho desconocimiento impide abordar un estudio detallado y completo de lo que pudo trazar Bort para el retablo de la Asunción aunque, salvando las distancias, con bastante probabilidad coincidiría con aquello que estaba realizando en Murcia en materia retablística.

En este sentido, queda traer a la memoria las palabras de don Antonio Ponz cuando, en el trascurso de su viaje por España, pudo contemplar los retablos que contenía la iglesia del Colegio de Jesuitas de Cuenca. El indudable estilo barroco al que pertenecerían muchas de las piezas allí conservadas le hizo declarar, al respecto de aquel que se albergaba en el Altar Mayor “[...] es un conjunto de maderos, sin arreglo, ni artificio

En el caso concreto de Cuenca, la fundación de un colegio jesuita se retrotrae al año 1554 cuando se utilizó para tales fines una casa donada por el canónigo don Pedro del Pozo en la calle de san Pedro. Fue el maestro Juan de Palacios el encargado de adecuar la vivienda a las necesidades de la orden a expensas de don Pedro de Marquina, Capellán del Rey y canónigo de la catedral conquense. A finales del siglo XVI el maestro de cantería Pedro de Mendizábal y el cantero Juan López solaron el edificio.

Poco más se sabe de lo acontecido en este templo hasta que en 1767 y por orden de Carlos III fue suprimida la orden. Desde ese momento todo el conjunto fue desmantelado y dedicado a los más diversos menesteres: escuela, casa de niños expósitos o cuartel. Hasta hace escasos años en su interior se conservaba un pozo de agua pero actualmente todo este espacio ha sido derrumbado y reconstruido para albergar un parking. El único elemento del que no se debe lamentar su pérdida es la portada que daba acceso a este conjunto.

464 Paralelamente a la dirección de los trabajos del imafrente, el arquitecto había recibido por aquellas mismas fechas dos encargos de considerable importancia: la configuración de un proyecto con el que construir un ayuntamiento en la localidad de Caravaca y la finalización del Puente Viejo de Murcia cuya ejecución se encontraba estancada desde hacía décadas.

HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *La fachada de la Catedral de Murcia...*, op. cit., pp. 397-400 y 406-407.

[...]”. Mucho más explícito fue el autor al referirse al resto de retablos, entre los que se encontraría el diseñado por Bort, de la siguiente manera: “De los demás altares de este templo mas vale callar, y dexar que lloren las minas, y los montes, de cuyas producciones se ha hecho tan infeliz uso [...]”⁴⁶⁵. Poco más se sabe actualmente de a qué tipo de obras estaba haciendo alusión ya que tanto el templo como los bienes muebles contenidos en él carecen de riguroso estudio⁴⁶⁶.

EL DISEÑO PARA EL RETABLO DE LA CAPILLA DE SAN MIGUEL DE LA CATEDRAL. (1741).

A pesar de haber abandonado Cuenca muchos años antes, el buen recuerdo que debió dejar Jaime Bort tras su traslado a Murcia fue relevante. Por ello, siguiendo con esta misma línea de deferencia hacia el arquitecto, en 1741 los miembros de la mesa capitular volvieron a requerir de su pericia y sus conocimientos en el ámbito que le encumbró a la fama: la traza de retablos.

Gracias a una dotación económica cedida a la fábrica de la Catedral por don Nuño Álvarez -quien había sido *chantre* de la misma- se decidió erigir un nuevo retablo donde se venerase una imagen de san Miguel Arcángel y que sustituiría a una pieza existente en su capilla de piedra “a lo antiguo” por considerarse antigua, desfasada y de poca calidad. Barrio Moya presentó el protocolo notarial gracias al cual se sabe que fue *el profesor de el arte de Arquitectura* Juan de Alarcón quien llevó a la práctica un diseño que había elaborado Jaime Bort para este retablo. No obstante, el inicio de los trabajos no fue tan sencillo dado el desconocimiento que alegaron tener de todo esto muchos de los miembros del Cabildo y la pretensión del escultor Francisco Vallejo de conseguir el remate del retablo, por ofrecerse a hacerlo más barato tal y como regían los cánones en lo tocante a este tipo de obras. A raíz de todo ello se retrasó

465 PONZ, Antonio: *Viage de España...*, op, cit., p. 99.

466 Únicamente se sabe de la existencia de 3 lienzos conservados en la Academia de san Fernando de Madrid que formaron parte del citado Retablo Mayor y que fueron ejecutados por Rómulo Cincinato, de un san Ignacio venciendo la herejía que ocupaba el nicho central de este mismo conjunto y de un Piedad de Alonso Cano.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: “Romulo Cincinato y el Retablo Mayor de la iglesia de los jesuitas de Cuenca”. En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Núm. 72. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, 1991, pp. 435 y ss.

considerablemente el inicio de las obras⁴⁶⁷. Tras varias consultas e intentando no modificar en demasía lo planteado en origen, se decidió seguir adelante con la ejecución del retablo a manos de Juan de Alarcón.

Actualmente, nada se conserva de este conjunto -salvo la escultura del santo- ya que junto a la capilla fue desmantelado tras hundirse la torre de campanas en 1902 y tomarse la decisión de construir una nueva fachada para la Catedral.

LA PUNTUAL PARTICIPACIÓN DE JAIME BORT EN EL PROCESO DE CONFIGURACIÓN DE UNA NUEVA CAPILLA DEDICADA A SAN JULIÁN. 1750: ANTECEDENTES AL TRANSPARENTE DE VENTURA RODRÍGUEZ.

No cabe duda de que una de las obras más importantes realizada en la Catedral de Cuenca a mediados del siglo XVIII fue la que permitió crear un espacio preeminente y de gran prestancia donde venerar las reliquias del que fue segundo obispo de la ciudad, san Julián. El dilatado proceso que permitió configurar un nuevo altar con transparente se había iniciado muchos antes, concretamente en las últimas décadas del siglo XVII, cuando gracias a la intercesión del obispo don Alonso de san Martín se contrastó la necesidad de esta obra llegando a donar buena parte de sus bienes testamentarios a favor de dicho fin.

El paso del tiempo, las coyunturas vividas durante la primera mitad del siglo XVIII y la falta de unanimidad al respecto de donde colocar la urna con las reliquias del santo – bien en el Altar Mayor o bien realizando una nueva capilla con transparente en la zona posterior a este mismo espacio- hicieron que no fuese hasta 1750 cuando se dio el espaldarazo definitivo a esta pretensión gracias al por aquel entonces obispo don José Flórez Osorio. En un primer momento, se decidió que el encargado para acometer tal empresa fuese el por aquel entonces Maestro de Obras de la Catedral fray Vicente Sevilla quien debía responder a la demanda de componer un diseño que resultase hermoso y, a la par, no muy costoso. Sin embargo, transcurrido un tiempo, por parte del Cabildo se consultó con Jaime Bort -residente ya en la corte madrileña- para que valorase las trazas compuestas por fray Vicente de la misma manera que se le pidió que elaborase unas nuevas. Alegando el gran reconocimiento y la devoción que tenía para con la Catedral de Cuenca y su Cabildo, a la par que destacando su fervor por san

467 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura barroca en Cuenca*..., op. cit., pp. 414-418.

Julián, el maestro expuso que le era imposible componer un proyecto digno sin antes pasar a reconocer el sitio donde se pretendía erigir la nueva capilla acción que, sin duda, realizaría gustoso si finalmente se le era encomendada. No se ha localizado referencia alguna a que finalmente se le llamase Cuenca como tampoco se puede justificar que compusiese ningún dibujo o traza al respecto de esta obra⁴⁶⁸. Esta falta de información hace pensar que finalmente se desechase esta idea bien porque Bort estaba ocupado en otros menesteres en Madrid o, más probablemente, porque dada la magnitud de las empresa se quisiese contar con maestros capaces de ofrecer opciones más novedosas y diferentes a lo ya existente, encontrándose la solución en la figura de Ventura Rodríguez quien supo impregnar su propuesta de una clara inspiración romana en perfecto equilibrio con las premisas y estilo más autóctonos⁴⁶⁹.

468 BERMEJO DÍEZ, Jesús: *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., pp. 156-157; ROKINSKI LÁZARO, María Luz: *Arquitecturas de Cuenca*, Vol. I..., op. cit., p. 79.

469 Ibidem.

VALVERDE MADRID, José: "El transparente en la arquitectura prieguense y madrileña". En *El barroco en Andalucía*. [Conferencias del I curso de verano de la Universidad de Córdoba], Córdoba, Universidad de Córdoba - Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1984, p. 318.

4

*EL PAPEL DE LOS MAESTROS
MAYORES DE OBRAS Y SUS TENIENTES
BAJO LA INFLUENCIA DEL
CABILDO DE LA CATEDRAL DE
CUENCA ENTRE 1680 y 1750*

4.1

Introducción

Desde los primeros instantes en que Cuenca volvió a ser conquistada por las tropas del rey Alfonso VIII en 1711 y el catolicismo se instauró de nuevo como religión oficial del obispado, además de la edificación de su Catedral en el espacio que ocupaba la antigua mezquita musulmana, muchos templos parroquiales comenzaron a ser edificados en las tierras conquenses.

Para dar lugar a los mismos, desde estos primitivos momentos fue necesaria la participación de un importante número de trabajadores que hicieran efectiva esta tarea⁴⁷⁰. Sin duda, por encima de todos y cada uno de ellos quedaban aquellos maestros de obras o arquitectos que diseñaban y trazaban lo que se debía ejecutar. Si bien en los primeros años en que se dio esta práctica se mantenían en un segundo plano sus nombres, sus formas y métodos de trabajo y en buena medida sus trayectorias profesionales, con el paso de los siglos y una vez el prestigio y la valoración de los mismos fue en aumento, son más numerosos los artífices de los que hoy en día se tiene noticia. Ya desde el siglo XV y sobre todo a partir del siglo XVI, se conocen casi la totalidad de los artífices que plantearon la construcción de las parroquias conquenses tanto si se trataba de edificaciones de nueva planta como si se hacía preciso atender a la continuación o prolongación de obras que se habían iniciado anteriormente. En buena

470 La primera referencia que atiende al papel que debía desempeñar un maestro de obras a la hora de trabajar en la diócesis conquense se encuentra en el texto del primitivo fuero del obispado. El ejemplar más antiguo de este documento se fecha en los últimos años del siglo XIV y se conserva en el Archivo Municipal de Cuenca (Legajo III. Expediente 1); no obstante, se cree que al tratarse de una copia puede recoger un texto de finales del siglo XIII. Una de las transcripciones de este mismo documentos conservada en la Biblioteca de la Universidad de Valencia (Ms. 39, Sig. 88-5-21) contiene esta referencia:

“Si el maestro alguna obra començare commo torre, o iglesia, o libro, o puente, o casa, o molino, o vinna, o qual quier otra obra, acabela según el pleito ouiere puesto; si non, peche el auer que ouiere rreçebido doblado; & si ante que la obra sea acabada tomare la muerte el maestro, el su eredero rreçiba quanto el maestro ya rreçibio, & si mas ouiere rreçebido, tornelo; esto fecho el sennor de la obra demande otro maestro; & si eredero non ouiere los sobre levadores pechen el auer non mereçido”.

medida, la implantación de las diversas Constituciones Sinodales con las que los obispos de toda España pretendieron controlar todo tipo de prácticas constructivas fue determinante en este sentido. En Cuenca, aunque se emitieron legislaciones de este tipo con anterioridad al siglo XVII⁴⁷¹ y, en concreto otras en 1602, las implantadas por don Enrique Pimentel en 1626 recogiendo las premisas dictadas por el Concilio de Trento fueron las que marcaron la forma de trabajar ya no sólo de cualquier tipo de maestro de obras sino de aquellos que ostentaron cargos relevantes dentro de las filas de trabajadores que, a instancias del Cabildo como principal promotor y mecenas de las artes en general y de la arquitectura en particular, trabajaron en la Catedral.

Buen ejemplo de cómo influyeron estos dictámenes en la manera de actuar de estos artífices ha quedado recogida, junto a otros diversos aspectos, en los libros publicados por María Luz Rokiski Lázaro donde se registra una interesante relación de los diferentes maestros que intervinieron en la construcción de parroquias de la diócesis conquense a lo largo de todo el siglo XVI y en los primeros años del XVII⁴⁷². De igual forma, artistas locales y foráneos, -provenientes estos de varias regiones de España, principalmente del norte, e incluso del extranjero, en buena medida de Italia- atendieron a todas y cada una de las necesidades que se fueron haciendo patentes en materia constructiva aunque se puede confirmar un rasgo común que les unía: no poseían un nivel cultural muy alto y, aunque contaban con cierta formación, no poseían libros y, en su mayoría, no sabían ni leer ni escribir. Quedaba por tanto su faceta profesional muy alejada de la de aquellos otros arquitectos que trabajaban, respondiendo a la normativa que por aquel entonces se hallaba vigente, para la Catedral ostentando el cargo de *maestro de obras de cantería de la Catedral*. Un desconocido maestro Cristóbal, Francisco de Luna, Andrés de Vandelvira y Andrea Rodi fueron gratificados con tal reconocimiento sin que ello implicase tener ninguna obligación de atender las diferentes demandas que llegaban desde los numerosos templos de la diócesis. Para ello, y no siendo menos importante, existía desde los tiempos de los Reyes Católicos el puesto de *veedor general de obras del obispado*. Entre las tareas que

471 Sobre las mismas y las partes en donde se indica que tipo de comportamiento debían tener los maestros de obras para trabajar en la diócesis conquense: CABALLERO, Fermín: *La imprenta en Cuenca. Datos para la historia del arte tipográfico en España*. Cuenca, Imprenta de El Eco a cargo de L. Carretero, 1869, p. 38; JIMÉNEZ MONTESERRÍN, Miguel: “La iglesia conquense del quinientos. Poder eclesiástico y confesionalidad estatal”. En *Relaciones de poder en Castilla: El ejemplo de Cuenca*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 157-158.

472 ROKISKI LÁZARO, María Luz: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca. Arquitectos, canteros y carpinteros...*, op. cit.; _____: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca...*, op. cit.

tenía encomendadas estaban la de elaborar trazas y vigilar que los maestros y oficiales que las ejecutaban no errasen en lo que se había decidido realizar.

Con la llegada de la nueva centuria -y por ende de las comentadas *Constituciones* de 1626- cambios sustanciales se produjeron en la manera de concebir el papel que desempeñaban los maestros de obras que entraban en relación con el Cabildo de Cuenca. Se decretó que no existía necesidad de erigir nuevos templos -ni monasterios, ni ermitas, ni parroquias- y que, bajo pena de excomunión y salvo en casos muy concretos, no se podía consentir este tipo de prácticas. Las remodelaciones, reformas, reparos y adecuaciones de espacios preexistentes se convirtieron en prácticas asiduas y comunes para todos los arquitectos, canteros, carpinteros o fontaneros que pretendían trabajar en el obispado fuese cual fuese su lugar de origen.

Tal vez por este motivo y en relación con lo que ya había ocurrido previamente, Cuenca se constituyó como un interesante reclamo para todos aquellos artífices que buscaban oportunidades laborales y un sueldo con que poder mantenerse. Desde Madrid, la zona de Levante, Cantabria o La Rioja se trasladaron un buen número de artistas que propició que, desde las parroquias y sin ningún tipo de control, se les encargasen obras. Este tipo de contrataciones y el no del todo correcto funcionamiento de la figura del veedor dieron lugar a errores, pleitos e importantes pérdidas de dinero que pusieron en alerta a los miembros de la mesa capitular. Como todo aquello que se debía acometer en su templo fue ejecutado por afamados arquitectos de la talla de Francisco Gómez de Mora, Juan Gómez de Mora o fray Alberto de la Madre de Dios, se aprovechó su devoción para con el Cabildo para encomendarles otros proyectos de gran envergadura que se consideró imprescindible acometer⁴⁷³. Apreciando que este tipo de práctica era positiva, no dudaron en demandar a importantes maestros que ocupasen el cargo de *Maestro Mayor de Obras de la Catedral de Cuenca y su Obispado* elevando la categoría del mismo a la de figura con más entidad en lo tocante a la disciplina arquitectónica. Así, en 1664, el madrileño José de Arroyo pasaba a ostentarlo atendiendo tanto a las obras que tenían lugar en el templo como a aquellas otras que surgían en las parroquias de la diócesis. De igual forma, varios de los edificios civiles que se ejecutaron en la ciudad durante el tiempo que permaneció en ella -tómese como

473 Un análisis sobre las obras más representativas que efectuaron estos tres artífices -entre las que destacan la erección de un chapitel para la torre de campanas de la Catedral, un proyecto para reformar su fachada, la construcción de una capilla para la virgen del Sagrario en el mismo edificio o la construcción del convento de carmelitas de san José- se localiza en BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op. cit., pp. 182-193.

ejemplo la Casa de la Moneda- respondieron a sus planteamientos⁴⁷⁴.

Tomando como punto de partida a este artífice y las diferentes ocupaciones que tuvo, no es de extrañar que por parte del Cabildo se tomase conciencia de la necesidad de que el Maestro Mayor de Obras del Obispado no sólo se ocupase de aquello que acontecía en la Catedral en materia constructiva sino que quedase obligado a intervenir en todo proyecto para el que se le necesitase en la diócesis.

Tal y como se presenta a continuación con las informaciones contenidas en este capítulo -la mayoría de ellas inéditas- de forma gradual desde que Arroyo dejó su cargo y pasó a ser ocupado por un desconocido Félix de la Riba Campo, las competencias que implicaba la aceptación del mismo pasaron a ser más amplias: de tener que dedicarse casi con total exclusividad a la Catedral y a sus espacios más inmediatos, ya con la llegada del siglo XVIII los artífices que ostentaron el cargo de Maestro Mayor del Obispado de Cuenca pasaron a ser los únicos en ser reconocidos como verdaderos artífices capaces de elaborar trazas, plasmar dibujos y diseñar proyectos para las parroquias de la región.

En su defecto y a fin de reducir la enorme carga de trabajo que esto suponía -asegurándose así también que no se descuidaban en ningún momento las ocupaciones que podían surgir en el templo más importante de la ciudad- el Cabildo pasó a dar una mayor relevancia a la figura del Teniente de Maestro Mayor del Obispado. En estrecha colaboración con su superior, sustituyéndole en muchas de las ocasiones en que se encontraban ocupados y, con el paso de los años, llegando a alcanzar la relevancia y el prestigio de aquellos, los maestros que ostentaron este título tuvieron una gran representatividad en la diócesis. La diversificación de estos dos puestos en las filas de los artífices que trabajaban para los miembros de la mesa capitular vino acompañada del hecho de relegar a un segundo plano el que también quedasen obligados a actuar como veedores. Para evitar sobrecargar aún más sus múltiples tareas se decidió en 1686 elegir a otra persona para que se encargase únicamente de viajar por los diferentes pueblos de Cuenca valorando el estado de sus parroquias y comunicándolo posteriormente a los canónigos que atendían a estos aspectos. Las propias palabras que anotó el secretario del Cabildo en el libro de Actas Capitulares de aquel año reflejan las

474 Sobre este maestro y lo que llevó a cabo en Cuenca vid. CORELLA SUAREZ, Pilar: "Dos planos de la Casa de la Moneda de Cuenca obra de José de Arroyo". En *Archivo Español de Arte*. Tom. 68, Núm. 271, Madrid, CSIC, 1995, pp. 317-320; MARASSA PABLOS, Carlos Darío: "José de Arroyo en Huete". En Cuenca. Núm. 27, Cuenca, 1986, pp. 49-64.

continuas competencias que tenían Maestros Mayores de Obras y Tenientes y confirman que el elegido para actuar como veedor fue don Alonso Cano de quien se sabe era clérigo y contaba con cierta experiencia en lo referente a la arquitectura y la construcción⁴⁷⁵.

A partir de este momento y en estrecha relación, los artífices que ocuparon estos puestos en el periodo estudiado -en el caso de los Maestros Mayores: Félix de la Riba, Domingo Ruiz, Juan de Arruza, fray Domingo Ruiz, Luis de Artiaga, Jaime Bort y fray Vicente de Sevilla y en lo tocante a los Tenientes: Felipe Crespo, Fernando Fernández, Juan Antonio de Artiaga y Felipe Bernardo Mateo- atendieron a cada una de las empresas que les fueron encomendadas. Ya ha quedado reflejado en los capítulos anteriores que, sobre todo en el caso de los primeros, su atención se centró en buena medida en lo que se debía ejecutar para asegurar la fachada de la Catedral y en todo lo que se tenía que solventar en el resto del edificio. En el caso de los segundos, no quedando tan sujetos a este tipo de trabajos, se aprecia una mayor dedicación para con el obispado.

La labor de ambos grupos generó una interesante documentación de la que no sólo se han conservado sus propias declaraciones rubricadas sino también un importante conjunto de trazas arquitectónicas que constituyen un auténtico corpus inédito que facilita la comprensión de la manera que tenían de trabajar estos maestros, bajo qué condicionantes se desarrollaba su profesión y cómo se llevaba a cabo una faceta importante de la práctica arquitectónica del momento haciendo frente a soluciones baratas, empleando materiales pobres y teniendo siempre presente la necesidad de adecuar espacios antiguos a los gustos de la época. Por ello, en los siguientes capítulos, además de componerse las biografías de estos artífices en relación al periodo en que trabajaron al servicio del cabildo conquense, se presenta un interesante conjunto de estos textos y dibujos que, si bien atienden a intervenciones de carácter modesto, facilitan una información valiosa y útil sobre la profesión del maestro de obras de la primera mitad del siglo XVIII.

En el caso de las trazas y diseños de los templos parroquiales de la diócesis donde se actuó -o se pretendió actuar- en este periodo, nos encontramos ante una auténtica colección de dibujos arquitectónicos que, si bien sencillos, vendrá a enriquecer lo que se conoce hasta la fecha sobre este tema. Al igual que ocurría desde el renacimiento, los

475 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1686. Libro 159. Fols. 76 v. y 77 r.

proyectistas que trabajaron en Cuenca encontraron en la realización de plantas, secciones y alzados la solución para expresar y dar a entender los rasgos de sus obras.

Se aprecia en la mayor parte de los dibujos que se presentan a continuación una clara inclinación a la frontalidad y a la perpendicularidad sólo pasando estos dos rasgos a un segundo plano cuando se podía permitir la licencia de introducir algún que otro elementos decorativo u ornamental. Aunque se conocía y se tenía muy en cuenta la perspectiva, no era un recurso que se utilizase en estos diseños donde bastaba con plasmar dos dimensiones. Así mismo, estos diseños debían transmitir las proporciones del edificio donde se actuaba por lo que se localizan anotaciones en ellos que refieren a escalas o pitipiés gráficos, figurados o numéricos basados en el pie o la vara castellanas. Si bien no en todos los ejemplos localizados se incluyó este elemento que ayudaba a establecer relaciones matemáticas entre lo representado y lo real, su incursión serviría de ayuda a quien, finalmente, tuviese que materializar las obras. No obstante, si se carecía de esta indicación, muchas veces se encontraban referencias a como dar lugar a las proporciones establecidas en las declaraciones que se redactaban.

La ortogonalidad es otro de los rasgos más definitorios del conjunto de trazas localizadas apreciándose tanto en plantas de edificios -los más numerosos- como en alzados. Para su ejecución, los maestros de obras se valían de líneas sencillas realizadas con tintas más o menos diluidas -trazadas con regla y compás- para delimitar los espacios aunque en ocasiones también se emplearon otras texturas como sombreados, puntos o rayas para indicar alguna variación estructural. De igual forma, el uso de aguadas para indicar el grosor de los muros también se da en algún ejemplo. A fin de componer los dibujos aquí estudiados se usó de forma frecuente el color negro o el sepia aunque también es importante la utilización del azul para estos mismos menesteres. El amarillo, en el caso de emplearse, ayudaba a los artífices a rellenar espacios.

Otras de las indicaciones que se van a poder contemplar en estos dibujos son las que venían dadas por números o letras. Nada tenían que ver con un lenguaje gráfico pero muchas veces eran necesarias para identificar lo que se representaba respondiendo a un carácter claramente funcional. También se introdujeron leyendas más detalladas o precisas cuando el maestro en cuestión lo encontró necesario.

No se debe pasar por alto otro detalle antes de anotar sobre qué tipos de edificios se materializaron estos dibujos y que innovaciones o cambios se introdujeron a raíz de su hechura. Estas composiciones tenían un uso exclusivamente práctico y servían a los

artífices para asimilar que era lo que debían realizar; eran auténticas herramientas de trabajo. En ningún momento los maestros o tenientes mayores de obras pretendían emplear sus creaciones para realizar un compendio o texto teórico. Por ello muchas veces aparecen sueltos o se han conservado al ser insertados en libros de autos o pliegos que se constituían con motivos de los trabajos que se hacían para no tener la documentación dispersa y poder conservarla mejor. Esta misma razón también condiciona que no se pueda hablar de creaciones realizadas en un tipo único de papel de medidas similares. Muchas veces se llegaban a unir o recortar folios si era menester generándose así modelos muy irregulares.

De lo que no cabe duda es de que, gracias a estas creaciones visuales, previamente a los avatares que acontecieron en numerosas ocasiones generados por falta de dinero, conflictos entre maestros de obras, oficiales u otros artífices o de las transformaciones que ha ocasionado en estos edificios el paso de los siglos, se van a dar a conocer como actuaban los artistas sin otro condicionantes que sus propios conocimientos, su saber hacer y todo lo que les granjeaba la experiencia que poseían en la materia. Los textos donde se contienen las declaraciones que acompañaban estos dibujos sí que permiten conocer bajo qué limitaciones contractuales se elaboraban estos escritos, que tipo de disposiciones se repetían una y otra vez, cuales aparecen como novedosas, curiosas o sencillamente llamativas en relación al panorama que se desarrolló, que cultura arquitectónica poseían los maestros o que otros diversos aspectos marcaban su forma de trabajar y, por ende, sus trayectorias profesionales.

Se ejemplificará a continuación como la cultura arquitectónica de Cuenca desde finales del siglo XVII y durante la primera mitad del siglo XVIII quedó marcada por un buen número de condicionantes que se reflejaron en estos escritos. El Cabildo era por ende el principal promotor e impulsor de la actividad constructiva de la diócesis; así mismo, también era el encargado de frenar o reducir según qué proyectos si consideraba que sus intereses económicos salían perjudicados. Era normal que el tracista no pretendiese ser el ejecutor práctico de sus propias ideas -aunque hay varios ejemplos que confirman todo lo contrario- ya que el hecho de ahorrar algunos reales de vellón conducía a que las obras se sacasen a pregón en búsqueda del mejor postor que se comprometiese a hacerlas “a la baja” -al igual que ocurría con lo que se llevaba a cabo en la Catedral y en claro detrimento de calidades o buenas facturas-. Los interesados en recibir cualquier tipo de recompensa económica por los beneficios que se extraían de las posesiones de las parroquias eran, a su vez, los encargados de abonar los trabajos que en ellas se

tuviesen que hacer -lo que ocasionaba no pocas quejas y negativas-. Además de recibir un sueldo fijo por el cargo que ocupaban, Maestros Mayores y Tenientes eran remunerados paralelamente por estas ocupaciones lo que, en varios casos, constituyó prácticamente la única fuente de ingresos de un artífice. Patente se hace que el intrusismo entre disciplinas no era algo bien visto entre los artistas así como tampoco se veía con buenos ojos la intervención de según qué maestros foráneos. Por último, puntualizar que tanto Maestros Mayores como Tenientes reclamaron continuamente que sus labores no fueran nunca abordadas por supuestos entendidos en la materia arquitectónica ya que velaban, según sus propias palabras, por realizar su trabajo lo mejor posible en favor de su profesión.

Sirva a continuación al lector una pequeña síntesis para comprender que fue lo que se encontraron estos artífices en las diferentes parroquias del obispado conquense sobre las que tuvieron que actuar; entender qué rasgos constructivos, técnicos y ornamentales poseían estos edificios ayudará a comprender qué recomendaciones se realizaron para frenar en muchas ocasiones su ruina y qué actuaciones fueron las propuestas para adaptarlos a los nuevos gustos. Muchas serán las generalidades que marcaran estas formas de trabajar aunque tampoco se pasarán por alto intervenciones novedosas, llamativas o sencillamente interesantes por algún rasgo en particular.

De igual forma, se anota una breve relación de los materiales y técnicas constructivas que se emplearon en este momento y que tan importantes fueron para condicionar los modelos y tipologías que se desarrollaron.

ARQUITECTURAS PREEXISTENTES Y PRINCIPALES INNOVACIONES EN PARROQUIAS DE LA DIÓCESIS CONQUENSE.

A la hora de entender a qué tipo de encargos hicieron frente los Maestros Mayores de Obras y sus Tenientes en el obispado de Cuenca hay que establecer una serie de generalidades o elementos comunes que caracterizaban a los templos que debieron reformar o remodelar entre las dos últimas décadas del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII.

Como se ha comentado en la introducción, buena parte de ellos iniciaron su construcción poco después de haber sido reconquistada Cuenca a manos del rey Alfonso VIII por lo que los rasgos románicos que las caracterizaban seguían todavía muy patentes a pesar de haberse rematado muchas de ellas, siglos después,

respondiendo a modelos más propios del estilo gótico. Al igual, hay que tener en cuenta que aunque la impronta que dejaron en esta región los gustos y tendencias que se generalizaron con la llegada a España de modelos renacentistas fueron puntuales y que más allá de influenciar en la elaboración de espacios incidieron en aspectos más estrictamente decorativos, también quedaron presentes. Así, desde la segunda mitad del siglo XVI y aunque de manera lenta y poco rupturista, se fueron sustituyendo progresivamente los arcos apuntados, las molduras góticas y el uso de columnas helicoidales por arcos de medio punto y molduras y columnas de raigambre clasicista⁴⁷⁶.

Sin embargo, a pesar de todas estas influencias y cambios de estilo y salvo en contadas ocasiones donde la riqueza de la localidad en que fueron construidas así lo permitió, la diócesis conquense quedó salpicada de pequeños templos de reducidas proporciones y escasa riqueza. Dejando de lado construcciones como las edificadas en Tarancón, Uclés, Villaescusa de Haro, Priego u otros núcleos de población de cierta relevancia, los maestros de obras que trabajaron en Cuenca durante el periodo que aborda este estudio se encontraron con parroquias sencillas -comúnmente de una o tres naves- de poca altura y sin apenas iluminación natural. La escasa implantación que tuvo en esta zona el modelo generado por la iglesia de *Il Gesú*, que tanto calado tuvo en otros núcleos hispánicos, hace que apenas si existan ejemplos de edificios longitudinales con capillas entre contrafuertes comunicadas entre sí.

En muy pocas ocasiones, muy probablemente por falta de medios, se habían erigido torres o cuerpos de campanas que pudiesen albergar estos instrumentos, conservarlos y asegurar su correcto uso. En consecuencia y ante más que inminentes desplomes, desde los últimos años del siglo XVII y durante toda la primera mitad del XVIII se erigieron múltiples torres y, en su defecto, espadañas para solventar esta carencia. Se puede afirmar sin lugar a duda de que este fue el elemento constructivo que más tuvieron que remodelar y diseñar *ex novo* los Maestros Mayores y Tenientes que desde la Catedral fueron enviados a trabajar en la diócesis.

De la misma manera, la costumbre que se había implantado en Cuenca durante siglos de cubrir los templos con alfarjes o cubiertas de par y nudillo había generado un notable deterioro en los edificios dado que la conservación de la madera era todavía una asignatura pendiente y las incidencias que el agua y otros agentes ocasionaban eran

476 ROKISKI LÁZARO, María Luz: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca...*, op. cit., pp. 67 a 75.

alarmantemente negativas. Esto no ocurría en aquellos templos que se habían cubierto con bóvedas estrelladas de complejos y variados dibujos por lo que, cuando los artífices se encontraban ante un caso perteneciente al primer grupo y sabiendo que conocían nuevas técnicas de cubrición, generalizaron en el obispado una costumbre que se había iniciado anteriormente pero que vivió su momento de máximo esplendor en este periodo: casi la totalidad de parroquias que se remodelaron cambiaron su antigua cubierta de madera por otra nueva edificada con ladrillo. Desde que esta práctica se comenzase a dar en templos de rasgos post-herrerianos a finales del siglo XVI y durante los primeros años del siglo XVII, la construcción de bóvedas de arista -en su mayor parte- y de otros tipos como las de cañón con lunetos o las cúpulas se implantó esta práctica constituyendo uno de los principales cambios en materia constructiva que alcanzó su cenit en la época que contempla este estudio. En este sentido, indicar que los antiguos elementos de cubrición fueron desmantelados por completo y que muchas veces se dejaba indicado que se debía aprovechar todo el material que fuese posible. No se ha localizado ningún caso en que se cubriesen por completo ni cubiertas de madera ni bóvedas de tradición gótica; la tendencia era derruir para volver a construir más tarde.

Otro de los problemas más comunes y que vino generado en numerosas ocasiones por el mal estado que tenían los cerramientos, fue el que los cuerpos de las iglesias fueran arruinándose poco a poco hasta llegar a la quiebra total. El tener que derruir sus plementos, llegando incluso hasta los propios cimientos, se convirtió en una constante aunque en este caso no se puede decir que los maestros de obras resultasen muy innovadores o novedosos. Para ellos fue vital que en todo momento se respetase el lenguaje estilístico que tenían las capillas mayores y se indicaba que todo lo nuevo que se materializase se hiciese a imagen e imitación de lo ya existente. Sí que hicieron especial hincapié en iluminar los lúgubres espacios ante los que se encontraban y en varios casos como por ejemplo en las parroquias de Arrancacepas, Villar del Horno, Millana u Olmedilla de Alarcón hicieron abrir tres vanos en el cuerpo principal del edificio; en santa María de Uclés se recomendó abrir una ventana sobre la puerta de acceso, en Castillo de Garcimuñoz en la sacristía y en Valdecolmenas de Abajo en cada una de sus capillas. La importancia que la luz tuvo en el barroco dejó su impronta en Cuenca ya que buena parte de los templos de su diócesis fueron concebidos con un nuevo concepto de iluminación no visto hasta aquellos momentos.

Aunque se ha localizado un único caso, tampoco se pasaron por alto las condiciones

efectistas y teatrales que se podían conseguir aplicando juegos de luces en edificaciones. Incluso antes de que se ejecutase el transparente de san Julián del trasaltar de la Catedral, por parte de don Bartolomé Ferrer hubo un intento en 1710 de realizar una abertura similar en la Capilla Mayor de la parroquia de Villalba del Rey para erigir un altar a la virgen de los Portentos. Las reticencias y miedos que causaron sus novedosos planteamientos tanto en el cura y el mayordomo del templo como en los miembros del Cabildo a los que se pidió consejo impidieron que finalmente se llevase a cabo.

Otro de los rasgos que más va a caracterizar la labor de los artífices que diseñaron obras para el obispado conquense en esta época es que no tuvieron que atender a la edificación de templos nuevos. Salvo en el caso de la parroquia de Castillo de Garcimuñoz -cuyo desmantelamiento completo hizo que se edificase en el interior de una antigua fortaleza siguiéndose unas trazas que habían sido dadas con anterioridad a 1670 por Juan del Pontón Setién- o el ejemplo de Arrancacepas -donde su reducido espacio hizo que se plantease una ampliación que implicaba el que se construyese casi por completo el templo parroquial en 1710- únicamente debieron abordar reformas, reconstrucciones, cambios o pequeñas ampliaciones. Por ello, se puede concluir que las tipologías propias del obispado -parroquias de una única nave sin crucero o con crucero, templos de dos naves y edificaciones de tres naves tanto columnarias como compuestas por naves de diferente altura- apenas si vieron modificada su tipología constructiva salvo por el añadido de elementos, en este caso sí, de nueva ejecución. Además de las ya citadas torres, en varios templos se mandaron edificar nuevas sacristías -Torrubia del Campo, Castillo de Garcimuñoz o Villar del Horno- y tribunas o coros en alto -Tarancón, Villar del Horno o Valverdejo- siendo estos los tres elementos que más se construyeron o reformaron con nuevas trazas en este periodo.

Salvo en contadas y puntuales ocasiones, otros dos rasgos o características se plasman del estudio de estas parroquias y de las plantas y declaraciones localizadas. Por un lado, la falta de una decoración elaborada y suntuosa que podría haber enriquecido espacios cubierto mediante materiales pobres. La falta de dinero en la mayor parte de los casos dio lugar a que se utilizasen elementos muy clásicos y sencillos que poco tenían que ver con lo que se estaba desarrollando en otros núcleos mucho más ricos. Cuando los patronos o comitentes fueron privados -tal y como ocurrió con la construcción de una capilla para el Cristo Arrodillado de la ermita de la virgen de la Oliva de Belinchón- sí que se tuvieron más encuentra principios y criterios ornamentales de mayor riqueza. Por

otro, la escasa aplicación de alardes técnicos. Se solventaron las necesidades y problemáticas suscitadas con los medios más comunes y prácticos reservando cualquier tipo de inventiva a ocasiones tan concretas como la propuesta de la erección de una puerta en esviaje para conectar la nave y la torre del templo de santa María de Gracia de Cuenca.

Analizados estos aspectos, se puede concluir que gracias a las indicaciones emitidas por los Maestros Mayores de Obras y sus Tenientes en el Obispado de Cuenca, entre las dos últimas décadas del siglo XVII y principalmente en la primera mitad del siglo XVIII, muchas parroquias modificaron en parte su fisionomía mediante la adhesión de nuevos espacios y la modificación o reforma de otros ya existentes. Gracias a una forma de actuar muy similar por parte de todos y cada uno de ellos, se pueden establecer una serie de características o generalidades comunes que, salvando alguna intervención peculiar que también será reseñada, se han registrado en el discurso de este capítulo.

MATERIALES Y TÉCNICAS CONSTRUCTIVAS.

Tomando como referencia los materiales que se empleaban en la construcción en los siglos XV y XVI, se puede hablar de ciertos cambios en la centuria posterior y en la primera mitad del siglo XVIII. Este hecho, que vino dado por un cambio en el uso de determinadas técnicas constructivas y por el cambio de gusto y estilo, condujo a que los diferentes maestros de obras que tuvieron que hacerse cargo de los trabajos que acontecían en la diócesis conquesa mantuvieran cierta unidad a la hora de inclinarse por el uso de unos u otros materiales.

No cabe duda de que la piedra, elemento constructivo por excelencia, se siguió empleando aunque en menor medida que anteriormente. Si bien en los siglos precedentes se utilizó casi con total exclusividad, desde mediados del siglo XVI ya se puede hablar de una irrupción del ladrillo para generar bóvedas. Progresivamente, dado su menor coste y su peso reducido, se generalizó su uso en detrimento de los materiales pétreos aunque la piedra labrada siguió empleándose para conformar elementos puntuales como vanos, cornisas, refuerzos estructurales y, sobre todo, fachadas. Al igual que antes, las piedras calizas extraídas de las canteras de Arcos de la Cantera o Molinos de Papel eran las más valoradas para la construcción aunque, si surgían obras alejadas a estos núcleos, los maestros recomendaban el uso de otras procedentes de canteras más cercanas. Por norma general, estos indicaban en sus declaraciones que

debían proceder de las canteras que más conviniese primando en todo momento su proximidad. El Maestro Mayor Luis de Artiaga se expresaba así en 1725 con respecto a las obras que se estaban llevando a cabo en la parroquia de Tarancón:

“Y las canteras se buscarán en el término siendo buena en donde tenga más conveniencia para sacarlo y labrarlo”.

Como ya se ha mencionado, si hubo un material cuyo uso fue destacado en el periodo que abarca este estudio no fue otro que el ladrillo. Las nuevas técnicas de abovedamiento que se desarrollaron trajeron consigo un empleo casi exclusivo de estas piezas -denominadas en ocasiones en la documentación con el término de *rajola*- para desarrollar todo tipo de bóvedas a fin de sustituir los antiguos y maltrechos alfarjes que cerraban buena parte de las parroquias conquenses. La mayor parte de los templos que se reformaron cubrieron sus naves con bóvedas de arista aunque también hay otras que lo hicieron mediante bóvedas de cañón con lunetos. Los espacios de planta cuadrada, como por ejemplo los cruceros, fueron solventados con la ejecución de cúpulas y, en reducidas ocasiones, se recomendó la realización de otros tipos más elaborados. Sirvan como ejemplos, por un lado la anotación que realizó el mismo Artiaga en 1721 para cubrir una de ellas en la parroquia de Valparaíso de Abajo. Debía ser esquifada:

“Y que en el gueco de la referida torre se aya de hazer una capilla esquifada echa y guarnezida de yeso pardo y blanco asi la bobeda como las paredes y la ventana por dentro todo con toda perfezion acabado a 22 Ps de alto”.

Por otro, el Teniente de Maestro Mayor de Obras Fernando Fernández decidió que la opción más correcta para cubrir la Capilla Mayor del templo de la Trinidad de Uclés era edificar una bóveda con forma de venera en los primeros meses de 1719:

“Así mismo se ha de hacer y formar en el presbiterio una bóveda en forma de concha según va demostrado”.

Independientemente de estas propuestas, al componerse finalmente este tipo de cubiertas se generalizó el uso de cúpulas que asentaban directamente sobre pechinas no habiéndose localizado ningún ejemplo en el que se plantease la posibilidad de usar un tambor. Por esta misma razón, no aparecen trasdosadas al exterior y resulta complicado confirmar su existencia si no se accede al interior de los templos.

A fin de no dejar patente la pobreza de este tipo de materiales, los maestros recomendaban aplicar revocos empleándose yeso. Por esta razón, en sus dos tonalidades blanca y parda, este es uno de los materiales que con más asiduidad se empleó para unificar e inferir cierta decoración a los espacios que se generaban o reformaban. No se han registrado informaciones referentes a las reformas acontecidas en las parroquias del obispado de Cuenca que confirmen que el yeso se emplease de forma generalizada para

elaborar yeserías en este periodo al igual que ocurría en otros núcleos como Valencia. Si bien esta práctica si se registró, en concreto en la capital, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, el carácter estructural que casi con toda exclusividad tuvieron las obras que aquí se presentan, no dio lugar a la materialización masiva de este tipo de decoraciones. Sirva como ejemplo el diseño que Lucas Díez de Palacios, maestro originario de Trasmiera, elaboró para decorar una capilla empleando este material. Concretamente, fue a la hora de trazar el camarín del santo Cristo Arrodillado de la ermita de nuestra señora de la Oliva de Belinchón cuando el artífice hizo mención a que se decorasen con talla elaborada con yeso la cúpula que la cubriría, la cornisa en que asentaba y los intradoses de los arcos que la generaban.

Uno de los cambios más sustanciales que se dio en este periodo en tanto en cuanto al uso de un material concreto es el que atiende al empleo de la madera. Si bien se continuó usando para elaborar tejados, para componer el solado y las balaustradas de un buen número de coros que se edificaron a los pies de diversos templos y, como es propio, en andamiajes, cimbras, escalones, vanos y puertas, la sustitución de los antiguos alfarjes o armaduras de par y nudillo por abovedamientos de ladrillo tabicado supuso un descenso de las cantidades que se precisaron. No obstante, hubo casos en los que los que el estado de conservación de estas cubiertas era óptimo y, una vez reparados y restaurados con buena madera, se vio oportuno conservarlos; este fue el caso de las parroquias de Solera o Tondos.

Por la proximidad de la sierra y la facilidad de transporte que esto implicaba, su ductilidad y el buen carácter que ofrece para la construcción el pino continuó siendo el principal tipo de madera empleada, no localizándose ejemplos que indiquen que se usasen el roble o la encina que también abundan en la región para efectos constructivos. Además de numerosas partidas de arena, la cal constituye otro de los materiales más empleado durante estos años. Manteniéndose su uso desde antiguo y siendo muy común en el siglo XVI se usaba para compactar cimientos, muros y, en ocasiones, bóvedas así como para jaharrar o encalar cualquier tipo de superficie. En numerosas de las declaraciones que se han consultado en este estudio, de igual forma que ocurría en los siglos precedentes, quedó anotado que el maestro encargado de dirigir las obras fuese quien tuviese que localizar la piedra, armar la calera y posteriormente quemarla para transformarla en cal. Sirva como ejemplo de las disposiciones que contenían esta práctica la que a continuación se anota; es una de las condiciones redactada por el Maestro Mayor Domingo Ruiz en 1708 con motivo de la edificación de una nueva torre

para la localidad de Mazarulleque:

“Item ha de ser obligación de dicho maestro sacar la piedra labrada en las canteras que más convenga y asistir a quemar la calera o caleras que fueren necesarias con dos oficiales”.

Por último destacar que, además de demandarse importantes partidas de teja con que reparar los tejados de las parroquias conquenses, se pedían otro tipo de materiales de forma continuada como fue el caso de cuerda, clavazón, ripia o plomo. La mampostería tampoco dejó de emplearse cuando se hizo imprescindible su uso.

4.2

Biografías de Maestros Mayores de Obras de la Catedral de Cuenca

4.2.1

Domingo Ruiz

Tal y como se había ido instaurando y haciendo común en los siglos precedentes, era un hecho normal el que numerosos maestros de obras, canteros y arquitectos de origen cántabro se trasladasen a trabajar a zonas de la Mancha durante la segunda mitad del siglo XVII. El caso de Domingo Ruiz constituye un claro ejemplo en este sentido lo que permite corroborar que esta práctica continuaba siendo común en el periodo que abarca este estudio. Hasta el día de hoy su figura ha carecido de un completo estudio a pesar de que su estancia en Cuenca se prolongó durante un considerable espacio de tiempo y de que ostentó el cargo de Maestro Mayor de Obras de la Catedral durante dos periodos diferentes. Originado esto a raíz de haber errado en el diseño y elaboración de la parroquia de Castillo de Garcimuñoz, durante varios años se vio obligado a abandonar el puesto por no contar con el suficiente apoyo y respaldo del Cabildo quien, como principal promotor, auspiciaba este tipo de obras. Así mismo, el hecho de ser sustituido en dicho intervalo por el homónimo fraile mercedario Domingo Ruiz ha ocasionado que las figuras de ambos hayan permanecido solapadas, confundidas y entendidas como una misma persona durante siglos no quedando claras sus respectivas actuaciones en el obispado.

Parece probable barajar, a la hora de intentar buscar una explicación de su llegada a Cuenca, el que de igual manera que muchos de sus paisanos cántabros decidiese trasladarse a Castilla la Nueva ante las facilidades de trabajo que originaban las continuas obras que se registraban en templos y edificios civiles de la diócesis. De igual forma y dado el nivel de conocimientos que Domingo Ruiz supo poner de manifiesto en

sus primeras incursiones documentadas en territorio conquense -tanto prácticos como teóricos- contaría un considerable bagaje profesional. Todo ello dio lugar a que en 1672 -habiendo abandonado Cuenca su predecesor José de Arroyo quien ya se encontraba trabajando en Madrid- fuese nombrado Maestro Mayor de Obras de la Catedral y su Obispado⁴⁷⁷.

Sobre las razones concretas que propiciaron esta decisión y al respecto de si fue debida a haber demostrado su saber hacer o por contar con el beneplácito de algún que otro miembro de la mesa capitular, nada se sabe. De lo que sí hay constancia, antes de empezar a relatar el dilatado proceso que le obligó a abandonar temporalmente dicho cargo, es de que como tal llevó a cabo una incursión en el templo en la década de los setenta del siglo XVII: la reforma de la torre de campanas o “torre del Giraldo” tras producirse un devastador fuego durante los primeros meses de 1674. Los continuos incendios que incidían en ella así como los múltiples desperfectos que ocasionaban los vientos y otros agentes atmosféricos hacían que su cubierta no siempre presentase el estado óptimo que debía tener⁴⁷⁸. Si a ello se une el hecho de que contar con unas buenas campanas era esencial en estas centurias -tanto desde un punto de vista religioso como, no debe olvidarse, civil- no es de extrañar que los trabajos en su estructura y en los objetos que contenía fueran continuos.

Con motivo de haberse decidido fundir cuatro nuevas campanas y dos cimbalillos tras el referido incidente para que fuesen colocados en su interior se vio preciso componer unos yugos robustos que las sustentasen y una falsa cubierta que impidiese la incidencia de los agentes climáticos en su interior por no encontrarse el Cabildo ni con los caudales ni con la intención manifiesta de abordar la hechura de un chapitel nuevo que sustituyese al antiguo que había quedado visiblemente dañado. Para tales menesteres se pidió opinión al Maestro Mayor para que estableciese que era lo más oportuno en este tipo de casos. Siendo ésta la primera intervención localizada que sitúa a Domingo Ruiz ostentando este título y haciendo alarde de él, no cabe duda de que su maestría y su saber hacer estaban ya más que justificados y que su trayectoria profesional debía ser prometedora. Así mismo, este hecho puntual dentro del grueso de su producción marca

477 PONZ, Antonio: *Viaje de España...*, op. cit., p. 16; BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op.cit., p. 220.

478 Las referencias bibliográficas a sus orígenes y a su devenir con anterioridad al periodo que estudia esta tesis doctoral permiten conocer que el primitivo constructor de esta pieza fue Angelo Bagut y la realizó en 1600.
ROKISKI, María Luz: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca...*, op. cit., p.67.

un interesante punto de partida para lo que se va a convertir, en el caso concreto del tiempo que permaneció en Cuenca, en una absoluta constante; independientemente de haber sido acusado de cometer errores y de llegar incluso a perder el cargo de Maestro Mayor durante un periodo determinado de tiempo, su predisposición para trazar y diseñar torres y chapiteles fue innegable. Tal y como se verá en este apartado, Ruiz gustaba de dejar constancia de sus pareceres y planteamientos en declaraciones que hacía acompañar -en buena parte de los casos- de los dibujos que permitían ilustrar y dar a entender mejor sus palabras. Este comportamiento toma mayor importancia si cabe si no se pasa por alto el que, como tónica general, los tracistas no ejecutaban los proyectos que emitían ya que eran sacados a subasta en busca del mejor postor “a la baja”.

Por primera vez salen a la luz tanto el texto como los dibujos que realizó el artífice con motivo de la hechura de los telares y la falsa cubierta de la torre del Giraldo por lo que se trata de documentos de gran importancia tanto para la obra en sí como para comprender mejor la manera de trabajar de este Maestro Mayor. Concretamente, se han localizado un escrito y tres trazas: una con el dibujo del alzado de los mencionados telares para las campanas y otras dos con otras tantas plantas que hacen referencia tanto a la estructura de esta pieza de madera como a la base del cuerpo de campanas.

Al atender a las palabras que transcribió el artífice se aprecia como su primera recomendación fue que encima de la capilla donde asentaba la torre se tenía que hacer un solado de madera sobre el que se colocarían ocho vigas de dieciséis pies de altura con las que formaría una caja a fin de ubicar los yugos de las campanas. Constituyéndose así el telar que las sustentaría, el maestro anotó de manera muy pormenorizada los gruesos que debían tener todas las maderas que se emplearían; muy probablemente, el enorme peso que generarían en la torre le llevó a ser tan cuidadoso. El coste que alcanzaría toda la estructura sería de cuatro mil ciento noventa reales de vellón.

Al observar el alzado que compuso el artífice (Fig. 1) se aprecia como el conjunto de piezas con las que se dispondría este elemento se empezaba a desarrollar en el mismo cuerpo de la torre para pasar a ocupar parte de una especie de chapitel que la coronaría.

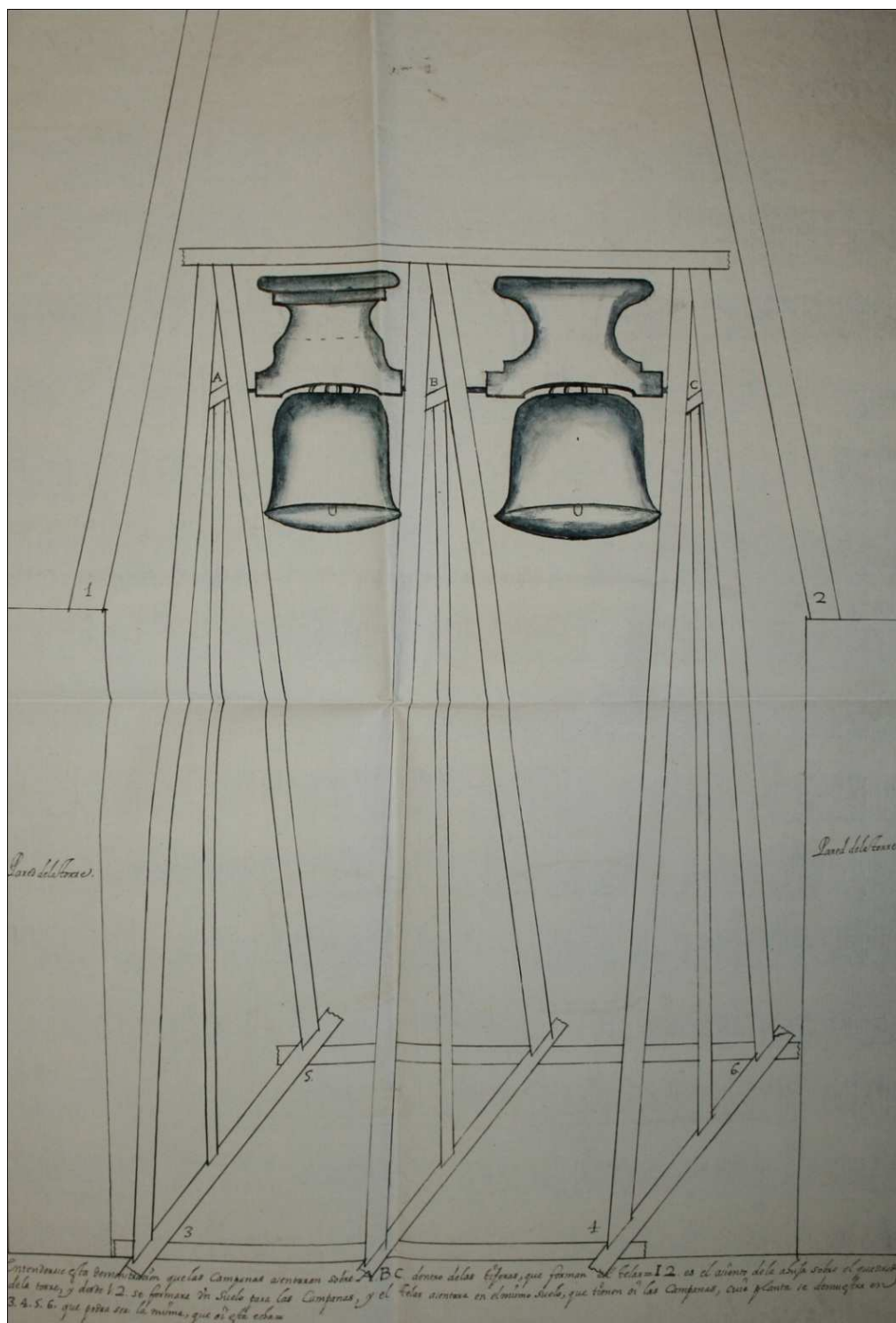


Fig. 1. Telares y yugos para las campanas de la Torre del Giraldo. 1674. Domingo Ruiz. A. C. C.

Ubicado entre las paredes -aspecto éste que quedó debidamente anotado- se aprecian varios números y letras en el dibujo que responden a la leyenda que el propio Ruiz redactó para dejar claras sus intenciones: *Entenderase esta demostracion que las campanas asentarán sobre A. B. C. dentro de las tijeras, que forman el telar = I. 2. es el asiento de la abuja sobre el cuadrado de la torre. Y desde 1.2. se formara un suelo*

para las campanas, y el telar asentara en el mismo suelo que tienen oi las campanas cuya planta se demuestra en 3. 4. 5. 6. que podra ser la misma que oi esta echa.

Por otra parte, volviendo a su escrito, dejó indicado el Maestro Mayor como desarrollar una especie de falsa cubierta que protegiese todo el conjunto señalando los puntos básicos con los que dar lugar a un techo por debajo del chapitel el cual, a su vez, se vería reforzado con un importante número de tejas: tres mil trescientas⁴⁷⁹. Este dato permite confirmar que Ruiz propuso aislar el cuerpo de campanas con una propuesta económica hasta que se decidiese que hacer para cerrar de forma definitiva y segura la torre ya que los miembros de la mesa capitular no conseguían ponerse de acuerdo en determinar cuál era la mejor solución. A cuatro mil veintinueve reales de vellón ascendía el total de esta otra parte del proyecto en el que el maestro, más que atender a un encargo estrictamente vinculado a la construcción, supo demostrar ser un gran conocedor del uso de la madera. Muy probablemente a la disposición que tendría esta cubierta responden los otros dos dibujos que Ruiz añadió a la exposición que realizó de su proyecto. En ellos se aprecia la forma cuadrada de la torre, con el pequeño retranqueo que marcaba en su perfil el tener que adaptarse al espacio del claustro, las troneras que se abrían en su cuerpo de campanas, el hueco de la escalera que facilitaba el tránsito por su caña (Fig. 2), y la forma que se daría al mencionado techo (Fig. 3). La peculiar que surgía de tener presente todos estos aspectos hizo que el artífice trazase un modelo ciertamente curioso que, basado en la ejecución de un octógono central, iría desplegándose hacia los muros mediante planos de diferentes formas y dimensiones que cubrirían el conjunto y asegurarían su cierre.

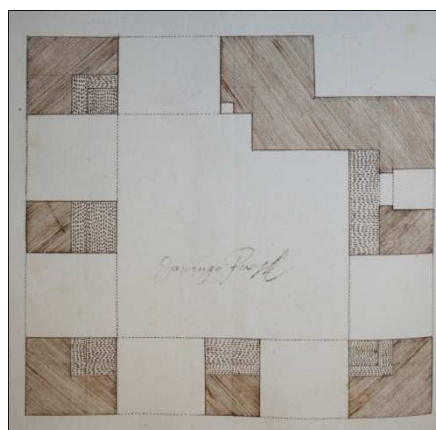
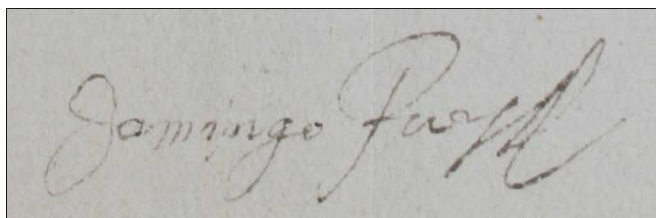


Fig. 2. Planta del cuerpo de campanas de la Torre del Giraldo. 1674. Domingo Ruiz. A. C. C.

479 Por tratarse de una declaración importante tanto en la trayectoria del artífice como, indudablemente, en lo tocante a la historia del proceso constructivo de la torre del Giraldo de la Catedral se ha insertado en el apéndice documental como DOCUMENTO 1.

A close-up photograph of a handwritten signature in dark ink on aged, slightly textured paper. The signature is written in a cursive, flowing script and reads "Domingo Ruiz".

Detalle de la firma de Domingo Ruiz. 1674. A. D. C.

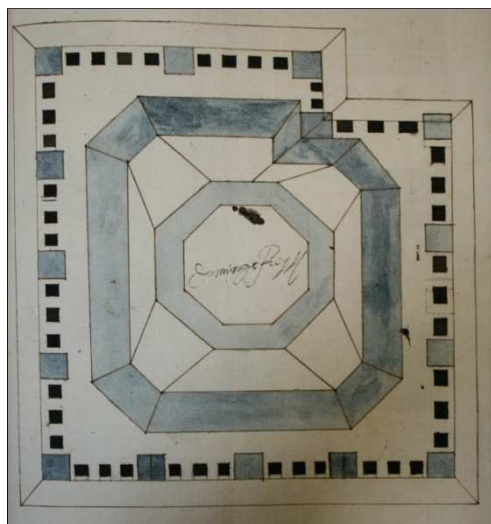


Fig. 3. Planta de la falsa cubierta del cuerpo de campanas de la Torre del Giraldo. 1674. Domingo Ruiz. A. C. C.

Por considerarse dos obras de diferente condición se determinó que era más adecuado encargar su hechura a dos artífices diferentes y bien cualificados. La parte de los telares recayó en el carpintero Miguel de Chumillas por un total de cuatro mil reales y la falsa cubierta en el también carpintero Felipe Crespo por tres mil trescientos. Poco o nada se tuvo que conseguir con esta actuación más allá de constituir un sustento firme para las campanas porque apenas un año después Domingo Ruiz volvía a recibir un nuevo encargo para reformar, de una vez por todas y de forma definitiva, la parte superior de la torre del Giraldo.

A 27 de agosto de 1675 rubricaba una nueva declaración tampoco conocida hasta hoy en la que confirmaba que, a raíz del incendio acontecido un año antes, buena parte del cuerpo de campanas estaba dañado y era precisa su reparación por lo que nada se había efectuado. Consideró fundamental el que se eliminasen todas aquellas piedras que no estuviesen firmes y compactadas a fin de asegurar que nada quedase desmembrado. Se debían rehacer los arcos que horadaban la pieza manteniendo en todo momento la forma y el estilo que presentaban; queda patente el carácter conservador que el Maestro Mayor quiso inferir a sus indicaciones ya que tampoco dudo en recomendar esto mismo a la hora de indicar como remodelar la cornisa. Para todo ello se debía usar piedra

tormo o, en su defecto y con la intención de abaratar costes, piedra perteneciente a un antiguo cadalso que existió en el convento de monjas descalzas⁴⁸⁰. Si aun así el precio presupuestado –veinticuatro mil quinientos reales de vellón- era elevado, se podía hacer lo mismo empleando ladrillo en la parte interna de la obra y reservándose la piedra para hacer un chapado que reforzase la cara externa.

Este mismo carácter conservador hizo que el maestro tampoco resultase disonante o innovador con el estilo que quiso imponer para reformar el chapitel que coronaría el conjunto. Habiendo demostrado que conocía a la perfección el comportamiento de los materiales que se empleaban en construcción -lo que corrobora que contara con una buena experiencia y con cierto reconocimiento- determinó que para no gastar mucho en estos trabajos se debía mantener la pieza tal y como estaba dando lugar a reparos menores en los que, si era posible, se reutilizaría cualquier material que así lo permitiese. Por este motivo, en su declaración del 17 de agosto de 1676⁴⁸¹ no dejó indicado nada más lo que viene a confirmar que en poco o nada cambiaría el aspecto de la torre tras esta actuación.

El sueldo con que se gratificó al Maestro Mayor por haber realizado la primera declaración con sus trazas para los telares y la falsa cubierta fue de doscientos reales de vellón. No se ha localizado la cantidad que recibió por las otras dos aunque es muy probable que el pago de las mismas se incluyese en el montante total que recibió por haber sido, junto a Félix de la Riba, el hacedor práctico de sus propias indicaciones; un total de treinta y siete mil reales de vellón le fueron remunerados a ambos a 25 de noviembre de 1677⁴⁸² lo que viene a respaldar otro importante dato en referencia al perfil del maestro: no limitaba su faceta profesional a la emisión teórica de declaraciones ni a la ejecución o diseño de trazas ya que estaba capacitado para llevar a cabo trabajos de carácter práctico y no dudaba en hacer alarde de esta cualidad.

Paralelamente a la realización de lo anterior y como Maestro Mayor que era desde 1672, Ruiz tuvo que encargarse de las obras de las parroquias que necesitaban algún tipo de reparo en el obispado de Cuenca por ser esta una de las competencias que quedaban implícitas en su cargo. El primero de estos trabajos localizado le sitúa también en 1674 atendiendo al proceso de reedificación de la parroquia de san Juan

480 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 165. Expediente 2. Fol. 51 r.

481 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 165. Expediente 2. Fol. 52 r.

482 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 165. Expediente 2. Fols. 58 r y 59 v.

Bautista de Castillo de Garcimuñoz tomando como punto de partida una planta que, años antes, había elaborado el que también había sido Maestro Mayor del obispado Juan del Pontón Setién⁴⁸³. El devenir de estas obras marcará un antes y un después en la trayectoria profesional del artífice ya que, a raíz de ellas, fue acusado de no haber realizado bien su trabajo y tuvo que abandonar durante un tiempo su cargo en la Catedral.

Hay que poner al lector en antecedentes de que, durante las últimas décadas del siglo XVII, la ruina se había extendido por todo el templo parroquial de Garcimuñoz y se consideraba la posibilidad de trasladar la ubicación original del edificio al interior de una antigua fortaleza existente en la ciudad⁴⁸⁴. Con celeridad se eligió la traza elaborada por Pontón para dar lugar al inicio de los trabajos. Pocos son los datos que se conocen sobre los primeros pasos de esta nueva obra aunque -siguiendo una práctica muy arraigada en el obispado y tomando como fuente un legajo localizado recientemente que ha permanecido inédito hasta la fecha- se sabe que no fue el Maestro Mayor quien se hizo cargo de su realización práctica si no que ésta recayó en un desconocido José Lozano. Éste se vio desbordado en apenas unos meses por los numerosos problemas que derivaban del elevado coste que, imprevisto tras imprevisto, iban alcanzando los trabajos. Por no poder hacerse cargo de ellos traspasó las obras a Domingo Ruiz quien ya en 1672 tenía compuestas unas condiciones que, basadas en la planta de Pontón, debían servir para continuar con las obras que apenas estaban principiadas. Para conseguir el apoyo y, sobre todo, los avales que aseguraban que podía hacer frente a esta empresa, el artífice contó con dos fiadores: Lucas Díez de Palacio -maestro de obras natural de Noja- y don José Muñoz -regidor de la ciudad de Cuenca- comprometiéndose a dar por concluido el templo el día de Pascua de 1673. Sin

483 Participó también este maestro en el proceso de elección del proyecto con el que reconstruir a partir de 1661 la torre de la parroquia de san Pedro de Cuenca. Siguiéndose su criterio se decidió elaborar una traza ejecutada por el maestro de cantería Pedro Salinas eso sí, bajo sus propias condiciones. Fue su decisión el que el chapitel que coronaría la estructura no se cerrase ni con pizarra ni con chapa, por ser materiales muy perecederos y poco seguros, si no con teja.

484 Si bien es conocida la existencia de un primitivo castillo musulmán que fue sustituido por otro cristiano, la construcción que actualmente se conserva fue construida en la segunda mitad del siglo XV por el marqués de Villena. Se trata de una fortaleza cuadrada de recios y altos muros de cantería con torreones redondos en las esquinas. Aunque su estructura es sencilla cuenta con algunos detalles decorativos interesantes como
HERRERA CASADO, Antonio: *Castillos y fortalezas de Castilla La Mancha*. Guadalajara, AACHE Ediciones, 2002, pp. 105 a 111; _____: *Castillos y fortalezas de Castilla La Mancha*. Cuenca, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 1989, pp. 97 y 98; AA. VV.: *Castilla La Mancha. La España Gótica*. Vol. 1. Madrid, Ediciones encuentro S. A., 1997, p. 134; AA. VV.: *Castillos de Castilla La Mancha*. Madrid, Polar Ediciones, 1983, p. 57.

embargo, y como era común en el obispado, su intención no era la de ser él mismo quien llevase a cabo lo que finalmente contrató y derivó este papel a otro maestro de obras del que tampoco se poseen datos concretos: Lorenzo Cavañero.

Aunque debía contar en todo momento con la supervisión de Ruiz, esto no ocurrió así - muy probablemente por su ocupación en las obras de la torre de campanas de la Catedral- y ya bien entrado el año de 1674 fueron desencadenándose numerosas quiebras al irse obrando sobre lo que había compuesto en un primer momento José Lorenzo. El hecho más alarmante se produjo cuando dos pilares cayeron y se desencadenó la quiebra casi completa de paredes, cubierta y varios tejados que, al caer, quedaron reducidos a diminutos fragmentos. La indignación que tanto feligreses como interesados en esta obra sintieron por lo que, aparentemente, era una mala gestión por parte de Domingo Ruiz hizo que todas las culpas recayeran en su persona llegando el punto de que, para evitar posibles fugas y hasta ser juzgados, tanto él como sus fiadores fueron conducidos a prisión y se les confiscaron todos sus bienes.

Ocurriendo todo esto ya bien entrado el año de 1674⁴⁸⁵, el Maestro Mayor consideró oportuno y conveniente volver a redactar las mismas condiciones con que había contratado las obras dos años antes haciendo especial hincapié en que si en algún momento se producía algún desperfecto era la villa la que debía actuar buscando y encontrando a los maestros más adecuados para que solventasen el problema y que era él y no otro en quien podían tener total confianza dado que la quiebra había venido originada por un fallo que, si bien debía haber considerado, nada tenía que ver con su persona. Esta defensa debió resultar convincente ya que se volvió a confiar tanto en él como en Cavañero para reparar lo dañado y continuar con los trabajos. El propio Maestro Mayor emitió un escrito en el que resumía todo lo que había acontecido hasta aquel momento:

485 A pesar de estar bastante ocupado, durante los dos años que abarcan estas fechas quedó vinculado a otras obras de las que apenas se conocen datos. Se ha presupuesto que pudo actuar como fiador y colaborador de Silvestre de Arroyo en la confección de un retablo para la iglesia de santo Domingo de Silos de Cuenca y que intentó conseguir el remate de la reforma que se pretendía ejecutar en la parroquia de santa María de Gracia de esta misma ciudad.

Cf. BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op. cit., pp. 236 y 243 respectivamente.

No se conocía el interés que tuvo Ruiz por conseguir el remate de unas obras que en este mismo periodo se pretendían materializar en la parroquia de El Hito. Sin embargo, a excepción de una pequeña referencia documental que alude a esta intencionalidad por su parte, no se conservan más datos de su posible participación.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 4. Sin foliar.

“[...] estando por cuenta de mi el dicho Domingo Ruiz la fábrica de la iglesia parroquial del señor san Juan Bautista de esta villa que se hace dentro de la fortaleza en la forma, traza y condiciones y precio de maravedíes que contiene la escritura que en esta razón otorgué ante el presente secretario en veinte y seis días del mes de julio del año pasado de mil y seiscientos y setenta y dos. La encargué al dicho Lorenzo Cavañero para que la hiciese en la misma conformidad que estaba obligando corriendo por nuestra cuenta cualquiera quiebra que sobre viniese en lo que había fabricado José Lozano, maestro de obras vecino de El Toboso en quien se remató de primera parte. Y en particular la quiebra que se reconoció en los dos pilares al pie de la dicha iglesia. Por descuido nuestro de no remediarlo al tiempo pues estaba prevenida, se hundió y aplanó todo lo fabricado llevándose tras de sí lo tejado y enmaderado con notable pérdida. Y en atención a ella y por hacernos bien, la dicha villa de El Castillo, habiéndolo conferido con sus vecinos e interesados por alguna nuestra conveniencia, ha resultado el que la dicha iglesia la hagamos con la misma conformidad que la destrozada de Juan del Pontón, maestro mayor que fue de este obispado [...]”⁴⁸⁶.

El nuevo plazo acordado para concluir el templo terminaba el día de san Juan de 1676 pero, ni tan siquiera prolongándose el tiempo de ejecución hasta 1681, Ruiz y sus trabajadores pudieron cumplir con lo acordado; no es de extrañar que, por ello, se diese lugar a un nuevo y si cabe mayor enfado de las dignidades civiles y eclesiásticas de la villa quienes en aquel año consideraron imprescindible que interviniese un nuevo maestro de renombrada y contrastada inteligencia para que tantease lo que se tenía realizado y valorase los continuos desperfectos que se hacían cada vez más patentes en la construcción. Varios fueron los arquitectos en quienes se pensó -aunque sus nombres no se registraron en la documentación consultada- pero poco se pudo hacer ante lo coaccionados que estos se mostraban por tener que contradecir o juzgar al propio Maestro Mayor de Obras del Obispado por lo que no serían imparciales. Sirvan las palabras del Regidor de Castillo de Garcimuñoz relatando esta particular coyuntura:

“[...] a éste [por Pedro de Carrión, vecino de La Roda y maestro de obras] y a los demás de este obispado se les da excusación por esta villa por decir que uno de los obligados a la dicha obra era el maestro mayor de las de este obispado y que a todos los tenía por sospechosos por que estarían de su parte”⁴⁸⁷.

Finalmente, desde la mesa capitular se optó por recurrir a un arquitecto foráneo para que reconociese todo lo que se había llevado a cabo. Éste fue el madrileño Francisco Reynel quien, tras trasladarse a la localidad, concluyó que uno de los principales problemas del edificio venía generado por la calidad de parte del suelo sobre el que

486 Este texto se encuentra transcrito en su totalidad en el apéndice documental de este apartado. DOCUMENTO 2.

487 Ibidem.

Este pequeño fragmento resulta esclarecedor a la hora de entender que, más allá de que un Maestro Mayor de Obras trabajase con perfección según las directrices y premisas de su oficio estando capacitado para dar con las soluciones idóneas a nivel constructivo que se le solicitaban, era el título que ostentaba el que le otorgaba total prestigio, poder, respecto y, sin duda, superioridad ante sus homólogos.

asentaba ya que los cimientos se habían conformado sobre una especie de barro que se podía llegar a moldear incluso con las manos siendo esto inaceptable para cualquier tipo de construcción⁴⁸⁸. Sin duda, los conocimientos de Domingo Ruiz y su capacidad para tomar decisiones que evitasen males mayores en el edificio que se estaba levantando quedaron en entredicho. No es de extrañar que su decisión, o aquello a lo que se vio obligado, fuese poner tierra de por medio, dejar pasar el tiempo e intentar lavar su imagen ejecutando buenas obras que le devolviesen el prestigio que había perdido. Hasta 1704 y a pesar de que fueron varias las actuaciones que realizó en el obispado conquense⁴⁸⁹, no se puede hablar de que su figura volviese a quedar reconocida por el Cabildo de la Catedral ya que no fue hasta ese momento cuando se le permitió, eso sí junto a otros maestros, participar en los trabajos de reparo de los tejados y bóvedas de la fachada del templo⁴⁹⁰.

Habiendo quedado ocupado en su ausencia el cargo de Maestro Mayor por Félix de la Riba, Andrés Martínez, fray Domingo Ruiz y Juan de Arruza -quienes, tal y como se detallará en este mismo capítulo, lo desempeñaron con maestría- a 30 de julio de 1705 se registra en el libro de actas catedralicio la coyuntura que se vivió de tener que decidir si éste era ocupado por un nuevo candidato, Miguel José de Arruza, o por Ruiz quien ya lo había sido previamente:

488 Siguiendo una costumbre contrastada, de nuevo el Cabildo encontró en la Corte la solución a sus problemas. Además de haber ejecutado obras prácticas como las llevadas a cabo en una vivienda perteneciente al escultor Manuel Pereira -situada en la calle Cantarranas- en 1658, Reynel contaba con cierta experiencia a la hora de valorar el estado en que se encontraban las construcciones para, una vez vistos y analizados sus problemas constructivos, solucionarlos de la mejor manera posible. Sirva a modo de ejemplo la tasación que realizó en 1678 sobre lo que era necesario ejecutar a fin de reparar el Corral del Príncipe de Madrid.

Cf. SHERGOLD, Norman David: *Los corrales de comedias en Madrid 1632-1745...*, op. cit., pp. 159 a 161; AGULLÓ y COBO, Mercedes: "Manuel Pereira. Aportación documental". En *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*. Tom. 44. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1978, p. 274.

489 Aunque son referencias muy someras, se sabe que trabajó para la parroquia de Sacedón en la erección de la torre que dicho edificio precisaba a finales del siglo XVII.

Vid. BARRIO MOYA, José Luis: "Algunas noticias sobre la iglesia de Sacedón en el siglo XVII". En *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*. Guadalajara, Diputación provincial de Guadalajara, 1991, pp. 444-450.

No conocida hasta el momento es su estancia en La Roda para atender a varias necesidades que tuvieron lugar en su parroquia en 1677 para las que incluso llegó a elaborar condiciones.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie obra en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1.52. Sin foliar.

Hasta 1703 no se le vuelve a localizar intentando conseguir el remate de varias obras que se precisaban en la parroquia de Valdecollenas de Abajo.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1129-B / 2.

490 Esta referencia se encuentra analizada en el apartado de esta tesis doctoral donde se desarrollan los diferentes trabajos que acontecieron en esta estructura y sus espacios anexos durante este año.

“Tratose sobre nombrar maestro mayor de las obras eclesiásticas que se ofreciesen en este obispado durante la sede vacante. Y habiéndose conferido sobre ello y vuéltose a leer la petición que en cabildo de veinte y ocho de este mes se presentó por Miguel José de Arruza pretendiendo este encargo, el cabildo conformemente determinó nombrar como nombró por tal maestro mayor a Domingo Ruiz que anteriormente lo había sido en atención a su inteligencia. Y se le mandó despachar título en forma”⁴⁹¹.

A partir de esta fecha⁴⁹² y hasta el año de su fallecimiento en 1719, Domingo Ruiz no cesó en la práctica arquitectónica si bien se debe matizar que, muy probablemente debido a los errores que se le atribuyeron en el pasado, sus trabajos en el edificio de la Catedral se redujeron y el Cabildo optó por requerir los servicios de artífices foráneos de prestigio para responder a aquellas empresas de mayor envergadura y entidad que se ofrecieron. No ocurrió lo mismo en lo tocante a la diócesis donde Ruiz se mostró como un prolífico maestro que atendió todos y cada uno de los múltiples encargos que recibió demostrando su capacidad para responder a lo que se precisaba de su persona.

De esta manera, ya en 1705 se le localiza trasladándose a la localidad de Bólliga para valorar el tamaño de su parroquia dedicada a la Asunción, que se consideraba había quedado pequeño, y los diferentes ornamentos de que carecía siendo destacable el que no estaba abovedada y mantenía una cubierta de madera antigua que en nada correspondía con los gustos imperantes en aquel momento⁴⁹³. Como consecuencia de las obras que se dieron, siguiendo las indicaciones del Maestro Mayor, este sencillo edificio se cubrió con una bóveda de lunetos de seis tramos, se adosó una capilla en el lado izquierdo de la cabecera y se compuso una sencilla base de torre cuadrada (Fig. 4)⁴⁹⁴.

491 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1705. Libro 178. Fol. 115 v.

492 Es muy probable que el hecho que determinase que Domingo Ruiz fuese agraciado de nuevo con el título de Maestro Mayor fuese su participación en el proceso de renovación de los chapiteles de la fachada de la Catedral que tuvo lugar en 1704. Además de tener un papel fundamental -que se destaca en el capítulo de esta tesis donde se han expuesto todas las actuaciones que tuvieron lugar en dicho imafrente- ya se aludía a su persona como tal a pesar de no haberse emitido la confirmación oficial que así lo atestiguaba.

493 A. C. C. Sección Fábrica. Serie obra en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 18.

494 AA. VV.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca*. Cuenca, Excma. Diputación Provincial. Comisión de Cultura y Educación, 1987, p. 54.



Fig. 4. Perspectiva actual de la parroquia de Bólliga.

Posteriormente, aunque también a lo largo del mencionado año, Domingo Ruiz fue requerido en la villa de Torralba para asegurar, como primera figura competente en esta materia, si las obras que se habían llevado a cabo en la torre de la parroquia románica de santo Domingo de Silos -siguiéndose las trazas y condiciones que había emitido su predecesor y homónimo fray Domingo Ruiz- estaban bien finalizadas y cumplían con los principios propios del arte de la arquitectura. Las breves palabras que emitió el artífice se encuentran compiladas en el legajo que se configuró a la sazón de estos trabajos y que se presenta aquí por primera vez. Rezan así sus palabras:

“Y habiéndola visto y reconocido [por la torre] he hallado que según traza y condiciones han cumplido con la obligación que tenían antes he hallado tener dicha torre más de la obligación que tenía dicho maestro pies y medio más de ancho y de alto un pie. Más he hallado un arquitrabe, friso y cornisa tener tres recalzos. Y en lo que dice a los clavos de las troneras, tres repisas con más de medio relieve que todas dichas mejoras valen mil y cien reales de vellón”,⁴⁹⁵.

Este puede considerarse como el primer ejemplo en el que se localiza a Domingo Ruiz emitiendo valoraciones sobre el estado de una torre pero, tras analizar su trayectoria y tal y como se justificará a continuación, su capacidad para atender al diseño de este tipo de estructuras fue de todo menos puntual. En contraposición, se puede hablar de que la

495 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1120-3. Sin foliar.

Actualmente no se puede contemplar ninguno de estos elementos ya que nada se conserva de esta edificación. Fue derruida en su totalidad en 1959 y en su lugar se construyó un nuevo templo.

AA. VV.: *Castilla La Mancha. Guía de Patrimonio Cultural*. Tom 2. Toledo, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2011, p. 614; AA. VV.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca...*, op. cit., p. 298.

traza de torres para parroquias del obispado conquense fue una auténtica constante de su producción arquitectónica reflejando con ello el que era conocedor tanto de su comportamiento como de las diferentes disposiciones que marcaban la erección de este tipo de elementos.

Debido a su antigüedad, muchas de las torres de las parroquias conquenses se encontraban maltrechas y en estado ruinoso a finales del siglo XVII y durante la primera mitad del siglo XVIII. Siguiendo con las pautas y costumbres generadas y extendidas a raíz de la construcción del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, la mayor parte de las torres parroquiales de Cuenca se remataron con chapiteles de madera cubiertos de pizarra y plomo y decorados con bolas. Las humedades e incendios que asolaban continuamente estas piezas demandaban ingentes reparos y, en buena parte de los casos, remodelaciones completas que, en su mayor parte, eran dictaminadas y supervisadas por el Maestro Mayor de Obras del Obispado. No es de extrañar por tanto encontrar a Domingo Ruiz elaborando una y otra vez condiciones y trazas con que recomponer este tipo de construcciones; gracias a ellas se conocen qué características técnicas y de estilo se impusieron durante aquella época y como se siguieron los dictámenes emitidos por el Concilio de Trento que, en el caso de Cuenca y como ya se ha anotado en la introducción, quedaron recogidos en las Constituciones Sinodales⁴⁹⁶.

Uno de los más tempranos ejemplos en este sentido, a pesar de no ser muy explícito, sitúa al maestro en la localidad de Mazarulleque en 1708 a raíz del hundimiento de uno de los lienzos de la torre de la parroquia de san Martín Obispo debido a las fuertes lluvias que habían acontecido a lo largo de aquel año. Ante la ruina que esto había ocasionado en la caña de esta estructura se hacía imposible acceder a su parte superior. Además, las campanas habían caído y habían dañado considerablemente varias partes del tejado del templo. Siguiéndose las trazas y condiciones elaboradas por Ruiz, se dio principio a las obras con celeridad para darse por concluidas en 1711⁴⁹⁷. Entre la

496 No obstante, antes de continuar con el discurso de este apartado hay que advertir al lector de que muchos de los documentos inéditos que se han localizado y que sitúan a este maestro trazando, diseñando o valorando este tipo de construcciones en Cuenca son muy someros y apenas aportan datos constructivo o artísticos concretos. Por ello se expondrán a continuación para pasar posteriormente a analizar aquellos otros que sí que aportan una cantidad y calidad de información notables.

497 A. C. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1157-190. Sin foliar.

Independientemente de la figura del Maestro Mayor de Obras que diseñó esta obra, es interesante señalar el prolongado pleito o debate que se originó al respecto de los diferentes artífices que se vieron involucrados en su construcción material. Tras entrar en conflicto los maestros de cantería Santiago Martínez y Francisco Ruiz por llevar a cabo la obra, este último -natural de Huete- comenzó el

interesante documentación localizada en relación con esta empresa, son sin duda las condiciones que nada más producirse el mencionado derrumbamiento emitió el Maestro Mayor ya que éstas y no otras sirvieron para erigir de nuevo la torre.

Sobre los paramentos que habían quedado sin dañar se debían recomponer de nuevo los lienzos desmantelados reforzando la esquina que había quedado en peor estado. Se precisaba componer dos vanos en el cuerpo y, sobre todo ello, una cornisa que serviría de límite con el cuerpo de campanas; el artífice también recomendaba ejecutar otro cornisamiento en el cuerpo de la iglesia por haberse arruinado el antiguo aunque manteniendo el estilo original a fin de no aplicar estridencias. Por no tratarse de una construcción *ex-novo*, cualquier material que se colocase debía quedar perfectamente unido y ensamblado con la obra antigua haciéndose precisa la aplicación de cal tanto en su exterior como en el interior. Para otorgar nuevamente robustez al tejado y asegurar que no filtrasen las aguas se debían colocar dos tirantes -no anotándose en qué zona- para posteriormente retejar lo que fuese necesario. Además de las típicas disposiciones relacionadas con las obligaciones que contraía el maestro en quien recayese la obra de sacar de la cantera más próxima la piedra precisada, de componer y quemar las caleras o de aquellas que instaban a la villa a tener prevenidos diversos materiales, nada más añadió Domingo Ruiz de que se tenía que realizar en esta torre salvo el coste que ocasionaría: tres mil setecientos cincuenta reales de vellón⁴⁹⁸. Sería interesante confirmar que se ejecutó finalmente pero nada se conserva hoy en día de este edificio dado que fue enajenado previo expediente⁴⁹⁹.

Muy similar, aunque tampoco se conocen muchos datos, tuvo que ser la intervención que realizó el Maestro Mayor durante aquel mismo año al respecto de la reedificación de la torre de Las Majadas. Siguiéndose sus trazas y condiciones -no localizadas- se había dado principio a la hechura de este elemento a manos del maestro de cantería natural de Noja Antonio Ruiz quien las estaba realizando muy a pesar de que quienes

levantamiento de la torre para, apenas un año después, negarse a continuarla por alegar encontrarse indispuerto a la par que ocupado en otros trabajos. Juan de Palacio, maestro de obras de Mazarulleque, fue el encargado de sustituirle y aunque llegó a labrar toda la piedra que se precisaba no llegó a avanzar nada en su construcción. En mayo de 1710 se trasladó a la villa el cantero de Noja Antonio Ruiz quien, valorado lo que se había llevado a cabo, se comprometía a terminar los trabajos en pocos días siendo quien finalmente pudo darlos por concluidos.

498 En el apéndice documental se ha transcrito este documento. Véase DOCUMENTO 3.

499 AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., p. 180.

debían sufragar su coste intentaban evitar desembolsar lo que les correspondía⁵⁰⁰. Finalmente se pudieron dar los trabajos por concluidos y todavía hoy se sigue conservando esta construcción, adosada al testero de poniente, manteniendo los tres cuerpos que se levantaron separados por cornisas. No puede decirse que tenga una altura proporcionada al resto del conjunto ya que su volumen es reducido y se presenta achatada (Fig. 5). La escalera de madera que se edificó en este periodo en su interior y que correspondería con lo trazado por Ruiz no se conserva ya que tuvo que ser sustituida, primeramente en los años treinta del siglo XX por estar muy maltrecha y definitivamente en 1959 por otra de obra a fin de evitar la continua ruina que iban adquiriendo los diferentes elementos que la componían⁵⁰¹.



Fig. 5. Imagen de la torre de la parroquia de Las Majadas.

También muy puntual es la referencia que sitúa al artífice en 1717 valorando el estado de la torre de la iglesia de la Asunción de Albadalejo del Cuende tras haberse hundido ocasionando importantes desperfectos en las naves de templo. En apenas varias semanas Domingo Ruiz se personó en la villa y configuró las condiciones y trazas -no localizadas tampoco- para que se renovase la parroquia y se erigiese un nuevo campanario que, debido a su elevado coste, no se llegó a edificar⁵⁰².

500 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1.11. Sin foliar.

501 MARTÍNEZ SÁEZ, Anastasio – MUÑOZ MARTÍNEZ, José Luis: *Las Majadas. Puerta de la Serranía*. Cuenca, Excelentísima Diputación de Cuenca, 2009, pp. 49 y 55; AA. VV.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca...*, op. cit., p. 176.

502 Años más tarde, en 1721, se volvía a demandar la presencia del Maestro Mayor de Obras del Obispado, por aquel entonces Luis de Arteaga, para que configurase un nuevo diseño.

Mucho mayor interés suscitan varios legajos conservados en el Archivo Diocesano de Cuenca en los que quedaron insertadas no sólo las declaraciones, sino también las trazas que confeccionó Domingo Ruiz para remodelar y reformar las torres de varias parroquias de la diócesis. La primera de ellas se fecha en 1707 y queda englobada dentro del conjunto de los ingentes reparos que se acometieron en la parroquia de Tarancón durante la primera mitad del siglo XVIII. Las obras de este templo no sólo son importantes por su magnitud y relevancia sino también por el gran número de artífices de renombre que intervinieron en su ejecución. El estudio elaborado por Dimas Pérez Ramírez al respecto de los diferentes trabajos constructivos que se llevaron a cabo es de notable importancia⁵⁰³ viniendo ahora a verse ampliado, en el periodo que abarca esta tesis doctoral, con nuevos y relevantes datos.

En relación con la remodelación de esta parroquia, la participación de Domingo Ruiz hay que situarla en el momento en que se tomó conciencia de la necesidad de reformar un antiguo torreón donde, de forma provisional, se habían colocado las campanas. Éste quedaba a un nivel inferior del tejado que cubría el templo lo que imposibilitaba que fueran escuchadas en toda la villa. Esta coyuntura fue notificada al Cabildo de la Catedral de Cuenca quien dio comisión al Maestro Mayor para que viajase a Tarancón y valorase que solución era la más apropiada. Anotando el estado de dicho torreón y destacando que la parroquia tampoco contaba con una tribuna adecuada para que los sacerdotes asistiesen debidamente a los oficios, el maestro confirmaba en una declaración que era obligación del artífice que consiguiese hacerse con el remate de estas obras el derribar toda la estructura dejando únicamente marcado el cuadrado que determinaba su forma para poder cimentar en él una nueva torre que asentase firmemente sobre un talud de piedra labrada. Para los paramentos se emplearía mampostería a excepción de las esquinas donde también se utilizaría la piedra. Estos mismos materiales se debían emplear para componer el cuerpo superior donde se

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 1. Sin foliar.

En este caso y a pesar de ser una obra de carácter menor y de poca relevancia, sí se edificó una sencilla estructura de dos cuerpos con zócalo a media altura. Se abrieron cuatro pequeños vanos para albergar campanas y se cerró con un tejado a cuatro aguas. Hoy en día, habiendo soportado incluso un terremoto que tuvo lugar en 1755, sólo se conserva este elemento y parte de los muros del edificio por lo que ha sido declarada la ruina completa de esta parroquia.

AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op., cit. p. 8.

503 Véase PÉREZ RAMÍREZ, Dimas: *Tarancón en la Historia*. Madrid, Artes Gráficas Antona – Excmo. Ayuntamiento de Tarancón, 1994. pp. 242 y ss.

ubicarían las campanas; concretamente, mampostería para las zonas internas y piedra al exterior. Su cubrición se haría con un tejado de madera y teja facilitándose la subida a dicho espacio con una escalera de yeso⁵⁰⁴.

Gracias a la conservación de las trazas que compuso Ruiz (Fig. 6 y Fig. 7⁵⁰⁵) se puede apreciar de forma visual la tipología que eligió para esta estructura y así establecer conexiones o diferencias con el resto de torres que llegó a diseñar y de las que también se han conservado los dibujos.



Fig. 6. Trazas para la torre de la parroquia de Tarancón. 1707. Domingo Ruiz. A. D. C.

504 Las palabras redactadas por Domingo Ruiz se encuentran transcritas en el apéndice documental. DOCUMENTO 4 aunque don Dimas Martínez ya hizo referencia a su existencia y a lo que en ella se contenía. No obstante, no insertó su transcripción en su libro y es interesante para el lector poder abordar su lectura para comprender de forma exacta que era lo que se pretendía ejecutar. En ellas también se realizó una mención a como debía disponerse la tribuna con arcos de piedra que se realizarían según una traza que también habría compuesto. En este caso, no ha sido localizada. A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1136-1. Sin foliar.

505 Aunque estos dibujos ya fueron presentados por don Dimas, se incluye a continuación un breve análisis de los mismos

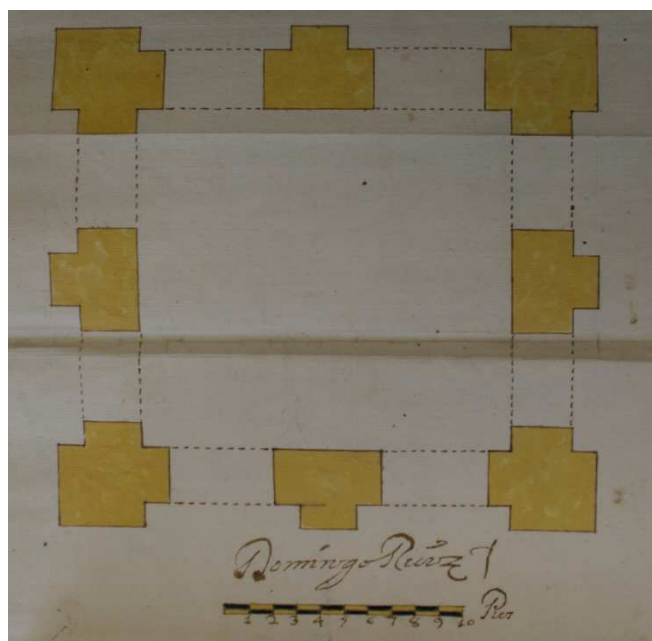


Fig. 7. Planta de la torre de la parroquia de Tarancón. 1707. Domingo Ruiz. A. D. C.

Se observa como la planta cuadrada, para cuya composición se empleó el color amarillo, contaba con ocho machones o contrafuertes que servirían para robustecer el conjunto. Sobre este primer dibujo realizó Ruiz un esquema de cuál era su propuesta para desarrollar el cuerpo de campanas en base a una estructura pétrea cúbica en la que se abrirían dos arcadas de medio punto enmarcadas por pilastras que quedarían molduradas en su parte superior mediante varios retranqueos. Como elemento decorativo indicaba que se dispusiese una balaustrada también de piedra con pedestales rematados por bolas, muy a la costumbre castellana, y varios balaustres de doble panza. Sobre el tejado de madera y teja, diseñó el artista una esbelta veleta que seguía la misma disposición de los pedestales inferiores.

Valorada esta propuesta, fue aceptada y se pregonó para buscar al artífice que hiciese mayor baja de los cuarenta y un mil trescientos noventa reales en que fue tasada. La realización de la obra recayó, en un primer momento y por treinta y cuatro mil reales, en un maestro de cantería de Olmeda de la Cuesta de nombre Gabriel Martínez. Sin embargo, rápidamente la traspasó al maestro arquitecto Pedro de Arruza por no poder hacer frente a los elevados pagos que conllevaba. Es posible que lo diseñado por Domingo Ruiz se realizase según estos planteamientos aunque también es probable que nada se llevase a cabo o que se trabajase de forma muy lenta; el hecho de que diez años después se volviese a demandar su presencia para tratar sobre esto mismo, no pudiéndose confirmar ninguna de las anteriores hipótesis, obliga a plantearse cuanto menos que poco se había conseguido en lo tocante a dotar a la parroquia de una torre

firme, esbelta y acorde con los gustos del momento.

A la hora de volver a Tarancón en 1717, al Maestro Mayor no sólo se le pidió que atendiese a los mismos puntos anteriormente expuestos sino que también diese solución para remodelar varias de las paredes del templo y la fachada principal. El promotor de todo esto fue, una vez más, el Cabildo de la Catedral ya que eran enormes los costes que les acarreaba reparar continuamente estos elementos. Para dar lugar a lo que se le demandaba, Ruiz se trasladó a la villa y redactó una nueva declaración que quedó fechada a 29 de julio. En ella indicaba que era cierto lo que se le había comunicado de estar fragmentada la fachada:

“Y habiéndola visto y reconocido he hallado en la fachada del poniente que es todo el frontispicio de la iglesia una quiebra por mitad de dicha fachada que corresponde por lo interior y exterior de la pared. Y por ser quiebra considerable y pedir remedio pronto y de donde se causara una gran ruina en dicha iglesia [...]”

Además de volver a anotar las mismas condiciones con las que levantar la torre, el maestro añadía que era preciso erigir de nuevo buena parte de los elementos del templo -uno que miraba a poniente y otro al medio día- por hallarse en estado de ruina y que todo lo que quedaba por hacer alcanzaba un precio de veintitrés mil ochocientos reales de vellón⁵⁰⁶. Parece ser no obstante, que las indicaciones que dio el artífice no resultaron del agrado de una de las partes que debían contribuir económicamente al pago de los elevados costes que se iban acumulando por las obras de esta parroquia. Se desconocía hasta la fecha que fue concretamente el Cabildo de la Catedral quien manifestó su total desacuerdo ante la idea de tener que contribuir a los gastos ocasionados por la construcción de la torre. Por ello, pidió al maestro que elaborase una nueva declaración en la que estableciese por separado el montante que alcanzarían los reparos del cuerpo de la parroquia. Dando respuesta a tal petición a 19 de octubre de 1717, Ruiz reflejó en un nuevo escrito inédito las 4 condiciones para dar lugar a esta reforma y el precio exacto de la misma: diez mil quinientos reales de vellón⁵⁰⁷.

506 Ibidem.

Al tratarse de un legajo sin foliar, la referencia documental es la misma sin que se pueda indicar el número de folio exacto en que se contiene este nuevo escrito. Lo mismo ocurre en el resto de declaraciones que serán presentadas a continuación en relación a la intervención de Domingo Ruiz en la parroquia de Tarancón.

507 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1136 / 1. Sin foliar.

“[...]”

1 La primera condición es que se ha de hacer una pared al poniente y su largo ha de ser de ciento y cuatro pies. Y a dicha longitud se ha de hacer una esquina de piedra labrada que haga machón y tenga siete pies en cuatro. Advirtiéndole que dicho machón ha de tener con la esquina principal que va mencionada otras dos esquinas de piedra labrada que sobre salgan dos pies de la pared principal con lo cual quedará dicho machón con los siete pies de recio

Muy probablemente con el fin de simplificar la traza de la torre que inicialmente había sido dada por el maestro, ya en 1718 se le demandó que realizase otro modelo menos pretencioso. En común con el arquitecto Pedro de Arruza, quien todavía seguía vinculado a estos trabajos por mucho que se hubiesen prolongado en el tiempo, remodeló su proyecto inicial y presentó una nueva opción mucho más sencilla. Para acompañar sus palabras hizo una nueva traza -ambas inéditas en su presentación aunque se conocía su existencia- que permiten comprender cómo el artífice era capaz de proponer varias opciones para una misma demanda.

El día 2 de junio de este último año anotado de 1718 se presentaba ante el Cabildo un nuevo diseño que, si bien seguía la forma cuadrada que originariamente se quería otorgar a la estructura, divergía de la primera propuesta en el cuerpo de campanas. Sobre los lienzos que se construyesen, los cuales debían alcanzar los 22 pies de altura, indicaba el maestro que se levantase dicho elemento para cuya construcción se emplearía mampostería excepto en las esquinas donde se usaría la piedra. Horadada cada cara con una tronera de 15 pies con forma de arco de medio punto y de este mismo material -en lugar de con dos como se pretendió años antes- se rematarían con dos molduras también pétreas sobre las que se colocarían los remates “[...] que demuestra la traza [...]”. La pérdida o ausencia de ésta impediría conocer que fue lo que se quería haber compuesto pero gracias a la localización del dibujo se sabe que Ruiz trazó un modelo (Fig. 8) en el que, para dar paso al tejado, se dispondría una balaustrada donde alternarían pequeños pilares y parejas de balaustres de doble panza observándose un carácter mucho más elaborado que en su primera propuesta. Sobre la moldura de remate

que va notado. Y desde allí se hará dicha pared que revuelva a la parte del medio día con el mismo largo que la referida y el alto que dichas paredes han de tener son veinte y siete pies. Y su recio serán cinco pies de buena mampostería y mezcla de cal. Y hechas dichas paredes se terraplenará muy bien la tierra para que con eso se fortifiquen los cimientos de las paredes de dicha iglesia en lo cual juzgo que haciéndose dicha obra en la conformidad declarada quedará reparada dicha quiebra y con toda seguridad.

2 La segunda condición es que el maestro que hiciese dicha obra ha de ser de su obligación el sacar de las canteras que más convenga toda la piedra necesaria y labrarla a su costa y armar la calera o caleras que se necesiten y ejecutando la dicha obra en la conformidad referida.

3 La tercera condición es que por la villa se ha de llevar la piedra al pie de la calera y se ha de traer la leña al pie de la misma y cortarla a sus expensas. Y traer el agua y arena y todo lo perteneciente a materiales aunque el quemar la calera ha de ser de cuenta del maestro.

4 La cuarta condición es que ha de ser por cuenta del maestro prevenir y comprar la madera que en esta obra se necesitase para los andamios.

Y ejecutada en esta forma dicha obra vale diez mil y quinientos reales de vellón. Y esto es lo que dios me ha dado a entender y declaro debajo de juramento que tengo hecho y lo firmo en esta ciudad de Cuenca a diez y nueve de octubre de mil setecientos y diez y siete. Domingo Ruiz [Rubricado]”

de esta barandilla se colocarían pirámides y bolas de piedra de tradición escurialense. Aunque no aparece en esta traza, el artífice también tuvo en cuenta, y así lo redactó en su declaración, que la torre se tenía que cerrar con un tejado a cuatro aguas con canalones coronándose con una veleta con bola y cruz⁵⁰⁸.

Por último, y antes de anotar las pautas comunes que todo maestro que consiguiese la obra debía cumplir así como las diferentes formas con que prevenir materiales, el Maestro Mayor insertó en su declaración un pequeño fragmento referente al coro en alto que se pretendía hacer entre el segundo y el tercer arco de la nave mayor del templo.

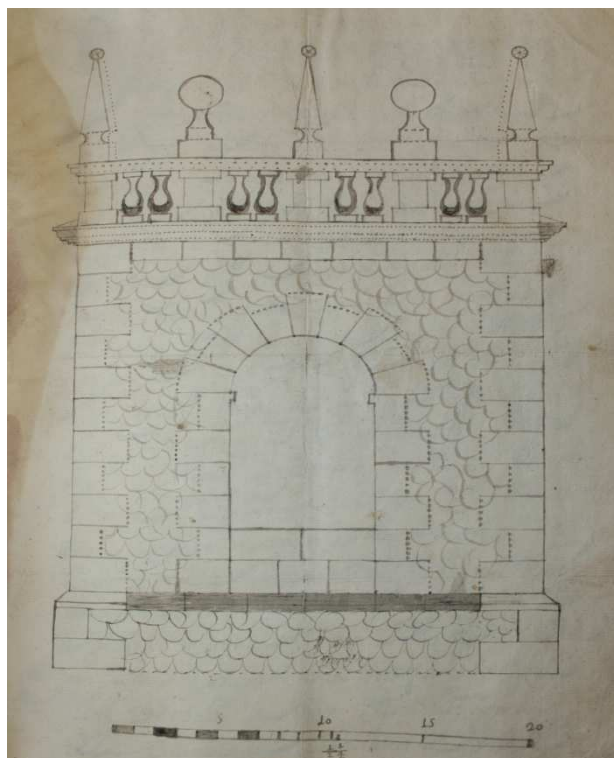


Fig. 8. Segundo proyecto para la torre de la parroquia de Tarancón. 1718. Domingo Ruiz. A. D. C.

Sin embargo y tal y como se pondrá de manifiesto al analizar al resto de los Maestros Mayores que trabajaron para el Cabildo durante la primera mitad del siglo XVIII, poco se consiguió edificar que hoy en día responda al proyecto emitido por Ruiz. Tanto la

508 Esta segunda propuesta diseñada por Domingo Ruiz, donde también se incluyeron los pasos a seguir para construir un coro en alto, fue llevada a cabo finalmente por el ya mencionado Pedro de Arruza quien la dio por concluida en 1721 a falta de ser valorada por un maestro inteligente. Este examen fue llevado a cabo por Luis de Artiaga, Maestro Mayor de obras en aquel momento, quien determinó que eran muchos los fallos que se habían cometido. El derrumbe arruinó la torre apenas cuatro años después ratifica estas afirmaciones. En este punto es donde se enlaza, en el capítulo que analiza su figura, el discurso de estos trabajos pero tomando como hilo conductor al maestro cántabro.

Ibíd.

Esta cuarta declaración elaborada por Ruiz está trascrita en el apéndice documental bajo la nomenclatura de DOCUMENTO 5.

controversia suscitada por donde colocar finalmente el coro -si en bajo o en alto- como la ruina que aconteció a uno de los lienzos de la torre en 1724 hacen que las reformas posteriores respondan a proyectos y diseños de otros artífices.

A pesar de ello, tomando las dos trazas que realizó para Tarancón como fuentes de lo que sabía hacer Domingo Ruiz y de cuál podía ser su tipología preferida a la hora de atender a encargos de esta índole, se debe abordar una nueva intervención suya hasta ahora desconocida que le sitúa en 1716 diseñando el cuerpo de campanas de la parroquia de san Andrés de Fuente de Pedro Naharro. Acatando de nuevo órdenes del Cabildo se trasladó a dicha localidad y, tras permanecer en ella varios días, compuso declaración y traza que fueron positivamente reconocidas por sus miembros quienes no dudaron en sacarlas a pregón para encontrar quien las hiciese por un precio menor. Al igual que en los casos anteriores, tanto la declaración del maestro como el dibujo que realizó se han conservado en el Archivo Diocesano de Cuenca no habiendo sido estudiados hasta la fecha. Observando dicha traza en relación con las propias palabras de Ruiz queda claro que lo que se pretendía era erigir un nuevo cuerpo de campanas (Fig. 9) que coronase la caña de la torre de esta parroquia por haber quedado destruido o haberse desmontado -la documentación consultada no anota el porqué- el antiguo remate.



Fig. 9. Alzado para la torre de Fuente de Pedro Naharro. 1716. Domingo Ruiz. A. D. C.

Para dar lugar a todos los elementos estructurales de esta pieza era obligado emplear piedra para dotarla de una mayor robustez; este era el caso de esquinas, troneras o cornisa de coronación. De la misma manera que para el modelo estudiado en Tarancón, los plementos serían de mampostería constituyéndose con ello un conjunto de forma cuadrada horadado por un vano de medio punto en cada uno de sus lados. A modo de cerramiento, e indicando que se debía emplear solamente la madera precisa por ser un material muy inflamable, se compondría un tejado a cuatro aguas recubierto en su totalidad con teja. Como únicos elementos de decorativos, el artífice insertó en la traza la ubicación exacta donde colocar cinco bolas de piedra: cuatro en cada una de las esquinas que daba arranque al tejado y una en su clave a modo de veleta. Así mismo, resaltó varias molduras, como las que marcaban la imposta de los arcos de las ventanas o las que constituían una especie de rebanco en la parte inferior y en el paso al tejado. Estos últimos elementos contarían con un cierto volumen -insinuado en la traza gracias al empleo de diferentes tonalidades- por lo que se debían tratar con cuidado ya que en este tipo de construcciones era muy importante asegurar que no se produjese ningún estancamiento de agua de lluvia para evitar filtraciones⁵⁰⁹. Tal vez esta “licencia” se la permitió el maestro a fin de no emitir un proyecto sobrio y poco hermoso a la par que evitaba dar siempre un diseño parecido a los que ya había compuesto para otros templos de la diócesis. Sus palabras fueron ejecutadas con exactitud y aun hoy se conserva la torre según la diseñó Domingo Ruiz; adosada al testero de poniente, esta construcción de tres cuerpos con campanario abierto con troneras en forma de arco a cada uno de sus lados⁵¹⁰ constituye uno de los elementos más significativos de su parroquia (Fig. 10).

509 Tanto el texto compuesto para este proyecto como la traza original que lo acompañaba y que se ha insertado en este discurso en un legajo que todavía no ha sido catalogado.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Por clasificar.

510 AA. VV.: Castilla La Mancha. Guía de Patrimonio Cultural. Tom 2..., op. cit., p. 372. AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., pp. 123 y 124.



Fig. 10. Estado actual de la torre de Fuente de Pedro Naharro.

Como ha quedado reflejado hasta el momento, la totalidad de obras constructivas a que Domingo Ruiz tuvo que hacer frente en el obispado de Cuenca por encargo del Cabildo constituían la remodelación o reforma de elementos preexistentes que muy probablemente le impedían exponer los que hubiesen sido sus planteamientos originales en materia arquitectónicas. De lo que no cabe duda así mismo es de que su capacidad de atención para con estas demandas fue total ya que las investigaciones realizadas para elaborar esta tesis doctoral le sitúan en un buen número de pueblos de la diócesis conquense marcando las directrices con las que otros maestros de obras efectuarían los trabajos que se debían hacer. Sirvan como ejemplo las reformas de la iglesia parroquial de Almodóvar del Pinar finalizadas en 1714⁵¹¹, las posturas que compuso para sustituir los artesonados de madera por bóvedas en los templos de san Esteban de Cuenca (1710)⁵¹², Puebla del Castillo (1714) y Puebla del Villar de la Encina⁵¹³ (1718), las

511 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1163-C / 79. Sin foliar.

512 Aunque las diligencias para reparar este maltrecho edificio se habían iniciado dos años antes, hasta esta fecha el maestro no dio las trazas y condiciones para abordar su reforma. Sin embargo, debido a múltiples ocupaciones y a tener que viajar fuera del obispado desestimó el ejecutarla y fue sacada a pregón. Finalmente su hechura recayó en el Teniente de Maestro Mayor Fernando Fernández por lo que se

valoraciones que emitió al respecto de darse por concluidos los trabajos mediante los que se solventaron los desperfectos de las iglesias de Villaescusa de Palositos⁵¹⁴ (1714), Tarazona⁵¹⁵ (1717), Villar del Saz⁵¹⁶ (1716), Uclés⁵¹⁷ (1716), Valdecañas⁵¹⁸ (1717) y Valverdejo⁵¹⁹ (1718), las indicaciones con que estableció la manera en que otros maestros debían actuar para recuperar los templos de Villalba del Rey (1710)⁵²⁰, Puebla⁵²¹ (1714-1718) y Uña (1715)⁵²² o las disposiciones que emitió para reformar las torres de las parroquias de Torrubia⁵²³ (1708), Villar de Domingo García⁵²⁴ (1708),

desarrollará el episodio a que se dio lugar en el apartado donde se analiza su figura.

- 513 Ambas referencias se localizan en un mismo legajo donde se colocaron juntos los folios pertenecientes a los reparos acometidos en los templos de estas dos localidades.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1163-11. Sin foliar.
- 514 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1158- 3. Sin foliar.
- 515 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 1. Fols. 12 r. y 12 v.
- 516 Si bien hay constancia documental de la falta de decencia de esta parroquia y de los inminentes reparos que precisaba en 1703, no es hasta 1716 cuando se determinó recomponerla; esta toma de conciencia propició que se actuase sobre el edificio hasta casi finales del siglo XVIII. Estos datos han sido extraídos respectivamente de:
A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1703. Libro 176. Fols. 78 v. y 150 r.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 35. Sin foliar.
- 517 Dada la extensión de la villa, en ella había varias parroquias que atender por lo que Domingo Ruiz respondió a varios encargos auspiciados por el Cabildo en los que se solicitaba su pericia en el ámbito arquitectónico. Así, en 1716 fue enviado a reconocer la ruina que amenazaba la iglesia de santa María y san Andrés a la que debió acudir de nuevo en 1718 para tantear si el maestro en quien habían recaído los reparos marcados había obrado con arte y perfección. Durante este intervalo de tiempo, tanteó las diversas quiebras que se ofrecían en la parroquia de la Trinidad y facilitó las mejores soluciones para solventarlas; éstas empezaron a llevarse a cabo a partir de 1719.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 9. Fols 1 r. y ss.
A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1716. Libro 188. Fol. 96 v.
A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1719. Libro 191. Fols. 69 r. y 69 v.
- 518 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 10. Fols.3 r. y ss.
- 519 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1166-1. Sin foliar.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 19. Fol. 1.
- 520 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1161-B / 39. Sin foliar.
- 521 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expedientes 1. 46. Sin foliar.
- 522 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1166-B / 5. Sin foliar.
- 523 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 5.

Monreal⁵²⁵ (1715-1716) y Olmedilla del Campo⁵²⁶ (1715).

Pudiéndose deducir de todos estos ejemplos que Ruiz actuó en gran medida como tracista de obras, queda todavía por atender a otra faceta profesional suya que amplía su condición de arquitecto formado no sólo en la concepción teórica de la arquitectura sino también en la práctica: aquella que permite confirmar que realizó varias obras y que tuvo notable interés por ejecutar otras. Dentro del grueso de su producción son relevantes y muy esclarecedoras en este sentido varias intervenciones que acometió en la diócesis y que permiten determinar que la ejecución de trabajos constructivos o, en deferencia, el interés que tuvo con conseguir el remate de varios de ellos también fue una constante en la vida laboral del artífice. Desconocida hasta el momento es la participación de este Maestro Mayor en uno de los más importantes procesos constructivos que se dio en Cuenca en los años que abarca este estudio: la reforma de parroquia de la adoración de san Gil de Arrancacepas.

En 1710 se registra la primera noticia de quererse emprender una remodelación en este edificio por su mal estado y por estar muy anticuado⁵²⁷. Debido a encontrarse Ruiz ausente del obispado -afirmación ésta que se extrae de los autos elaborados al respecto de los trabajos que se emprendieron sin que en ellos se llegue a especificar razón alguna del porqué- las trazas y condiciones con que reformar la iglesia fueron compuestas por su teniente Fernando Fernández. Por lo que progresivamente se fue conociendo del verdadero estado de esta parroquia se planteó que la entidad que tendrían los trabajos a realizar alcanzarían los de una obra que se planteaba *ex-novo* ya que conllevaba la sustitución de la techumbre de madera por tres bóvedas, la construcción de una puerta de acceso y varias ventanas de piedra labrada y la erección de una espadaña; no es de extrañar que fuesen numerosos los maestros que anhelaron su remate por considerarlo

Sin foliar.

524 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1708. Libro 180. Fols. 50 v. y 51 r.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 31. Fols. 2 r. y 2 v.

525 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 18. Sin foliar.
A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1716. Libro 188. Fol. 66 r.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1166-C / 28. Sin foliar.

526 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1166-C / 27. Sin foliar.

527 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1710. Libro 182. Fol. 32 r.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1156-C / 35. Sin foliar.

una oportunidad única. En el caso concreto de Domingo Ruiz, es posible que viese en estos trabajos la posibilidad de demostrar que su faceta como arquitecto no sólo quedaba limitada a la ejecución teórica de trazas y condiciones sino que también alcanzaba la práctica. Hacer olvidar los errores que había cometido en el pasado también parece una buena razón por la que querer abordar esta empresa.

Tras haberse tasado el montante en nueve mil cuatrocientos reales de vellón, el Maestro Mayor pujó a la baja y se hizo con el remate -a 22 de julio de 1710- por un precio final de nueve mil doscientos reales. No obstante, sus aspiraciones se vieron truncadas al serle notificado el fallecimiento de su esposa que residía en su localidad natal de Noja. Gracias a la localización de este dato, además de corroborarse los orígenes del maestro, se sabe la razón concreta que desencadenó una serie de acontecimientos que se desarrollaron posteriormente y que determinaron el devenir de la reforma de esta parroquia de Arrancacepas.

Por tener que demorarse más de lo previsto en su tierra -Ruiz no estaba de vuelta todavía en los primeros meses de 1711- el maestro de albañilería Julián del Campo hizo una nueva baja del presupuesto total del proyecto. Ésta fue admitida, considerada y, lo más sorprendente, aprobada por el Cabildo. Tras ser informado de esto, el Maestro Mayor manifestó su indignación y no tuvo reparo alguno en desencadenar un prolongado pleito en el que defendió su posición alegando que, independientemente del coste, él era más digno de hacerse con el remate que su oponente dado que la mayor parte de las actuaciones a llevar a cabo respondían al arte de la cantería y aquel era un mero maestro de albañilería⁵²⁸. Estas razones no fueron suficientes para convencer a la mesa capitular conque se de la valía de Ruiz ya que, a pesar de su cargo y siguiendo la costumbre de entregar la obra al mejor postor, las calidades técnicas y estéticas con que éste podía dotar al edificio quedaban relegadas a un segundo plano en favor del menor coste que se pretendía conseguir. No hay que olvidar que el maestro había errado considerablemente apenas unos pocos años antes en las obras de edificación de la parroquia de Castillo de Garcimuñoz lo que, muy probablemente, no haría posicionarse a los miembros del Cabildo a su favor. Finalmente, se tuvo que recurrirse a una persona externa para que zanjase esta controversia ya que no cesaban las disputas entre

528 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1146-18. Sin foliar.

También se conserva una importante información referente al proceso constructivo de esta iglesia en A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 11. Fols. 1 y 2.

maestros, artífices e incluso clérigos por no estar de acuerdo con esta decisión. Es más, los trabajos no se desarrollaban a buen ritmo debido a esta causa y la quiebra del edificio iba afectando muy negativamente y de forma progresiva a la Capilla Mayor.

El elegido para zanjar definitivamente el tema -aunque hubo otras alegaciones a favor de Domingo Ruiz⁵²⁹- no fue otro que don Bartolomé Ferrer, cura de Olmeda de la Cuesta y persona docta en la disciplina arquitectónica en quien los miembros de la mesa capitular depositaban, en numerosas ocasiones, su confianza a la hora de tratar sobre temas relacionados con el ámbito constructivo. Aunque este mismo episodio será analizado de forma más detallada en el capítulo de esta tesis doctoral donde se analiza su figura, valga anotar aquí como el clérigo aprovechó tal coyuntura para declarar, además de los reparos que necesitaba la referida capilla, que todo lo que aconteciese fuese abordado por Domingo Ruiz por estar trabajando de forma correcta. Sus palabras exactas fueron:

“Se ha de hacer una capilla por arista sobre las formas de la misma capilla con la gracia que lleva el maestro mayor Domingo Ruiz quien está ejecutando la obra [...]”⁵³⁰.

Tanto los interesados en las obras como los propios miembros del Cabildo quedaron conformes con esta postura y determinaron que se zanjase cualquier tipo de pleito o duda sobre el saber hacer de Ruiz y su capacidad para acometer trabajos con arte según los cánones y principios de la arquitectura. Queda por tanto confirmado que la reforma que se realizó en este templo en las fechas indicadas fue llevada a cabo a manos del Maestro Mayor. Es más, cuando toda la empresa se dio por concluida, ya por el año de 1715, nuevamente se pidió a Bartolomé Ferrer que declarase si el artífice había obrado según estaba establecido y si todo se había ejecutado con perfección. Al igual que en el caso anterior, el parecer de éste fue positivo:

“[...] pasé a ver y reconocer dicha iglesia arreglándome a la traza y condiciones. Y según Dios me ha dado a entender me parece que el maestro en quien se remató dicha obra ha cumplido con su obligación y en algunas cosas ha adelantado más de lo que muestra la planta como por ella y las condiciones se reconoce. Y los calicantos, cantería y bóvedas están hechos con arte y curiosidad [...]”⁵³¹.

A fin de saber que fue lo que exactamente ejecutó Domingo Ruiz en la parroquia de Arrancacepas durante los años en que estuvo trabajando allí, nada mejor que recurrir a

529 Por citar un ejemplo, tener presente el escrito que rubricó uno de los miembros del propio Cabildo, don Gabriel García Malpesa, en defensa de Ruiz.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1156-C / 35. Sin foliar.

530 Ibidem

531 Ibidem.

las propias condiciones con que contrato su participación. Elaboradas éstas, como ya se ha anotado anteriormente, por el aquel entonces Teniente de Maestro Mayor Fernando Fernández contenían las pautas con que sustituir en su totalidad los plementos de todo el cuerpo de la parroquia por encontrarse muy maltrechos a excepción -en primera instancia- de los de la Capilla Mayor. Para afianzar en todo lo posible los nuevos muros era imprescindible componer una cimentación firme; ello se conseguiría elaborando un zócalo de piedra en todo el perímetro del edificio y componiendo unas pilastras de mampostería que aligerasen los empujes y las cargas que sobre él recaerían. Hecho todo esto, el maestro también debió elaborar otras indicaciones dadas por Fernández como la realización de tres ventanas en una de las paredes del templo para facilitar la iluminación del interior, la erección de una portada de la que apenas se registraron datos concretos de su forma o estilo, la composición de tres bóvedas de arista revocadas de yeso y el desarrollo de un tejado que recubriría todo el templo. De la misma manera tuvo que erigir la espadaña que contrató en el momento de hacerse con el remate ya que nada indicó Ferrer de que no hubiese obrado este elemento que tenía obligación de hacer.

A la hora de atender a la remodelación de la Capilla Mayor, Domingo Ruiz también cumplió con las expectativas y las condiciones que le vinieron dadas por el cura de Olmeda de la Cuesta. Las paredes de este espacio debían reformarse por completo siendo reedificadas con mampostería, a excepción de las esquinas donde se emplearía piedra, y haciéndose asentar sobre cimientos firmes. Para aportar luminosidad y claridad a la capilla se abrió una ventana cuya forma correspondía fielmente con las del cuerpo de la iglesia. Por último y bajo el tejado que la cerraba, se hizo erigir una bóveda de arista con florón; tanto estos elementos como los muros se cubrieron con yeso a fin de dar un carácter unitario y hermosear el conjunto. Habiendo cumplido todas estas directrices, el Maestro Mayor demostró no sólo su capacidad para emitir valoraciones sino también su predisposición para llevar a cabo correctamente las indicaciones propuestas por otros artífices. Se puede afirmar por tanto que el estado que actualmente presenta la parroquia de Arrancacepas y que corresponde a este periodo fue debido a la figura de Domingo Ruiz. De lo realizado en este momento se conservan la totalidad de los elementos estructurales incluida la espadaña que se realizó a los pies, en la que se abrieron dos huecos y se decoró con pirámides (Fig. 11). Sin embargo, la cubrición del

edificio presenta una bóveda de cañón con lunetos y la Capilla Mayor posteriores⁵³².



Fig. 11. Parroquia de Arrancacepas en la actualidad.

Muy similar en cuanto a la magnitud que alcanzaron los trabajos acometidos fue la actuación que el maestro tuvo que abordar a partir de 1710 en la parroquia de santo Domingo de Silos de Tribaldos. A través del Visitador de Iglesias, el Cabildo de la Catedral de Cuenca recibió una notificación de que este templo construido a finales del siglo XVI amenazaba ruina inminente por lo que se envió al Maestro Mayor para que valorase su estado y decidiese que era lo que se tenía que hacer⁵³³. A 15 de abril rubricaba Ruiz una declaración en la que informaba de todos los puntos que se debían tener en cuenta; la acompañó de una traza con la que dejaba mucho más claras y de forma visual sus indicaciones. Ambos documentos han permanecido inéditos hasta la fecha por lo que resultan relevantes tanto para entender la historia del propio edificio como para completar la biografía del maestro.

El primer punto que matizó el Maestro Mayor para abordar fue que se era preciso

532 AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., pp. 38 y 39.

533 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 8. Fol. 2 r. y 2 v.

demoler todos y cada uno de los muros que estuviesen arruinados para reedificarlos sobre buenos cimientos que asegurasen su firmeza. En estos nuevos paramentos se correría una cornisa que debía imitar la ya existente en la Capilla Mayor a fin de asegurar la homogeneidad del conjunto no dejando que nada resultante disonante; este compromiso por no dar lugar a nada que alterase la unidad de los conjuntos sobre los que se interaccionaba se debe entender como una constante en la cultura arquitectónica conculcense de esta época. Esta afirmación la corrobora la siguiente anotación que dio el maestro ya que en ella indicaba que en el cuerpo de la iglesia se tenían que levantar varias pilastras que se decorarían en la parte superior con el mismo tipo de cornisa moldurada que se estaba tomando como modelo para desarrollar el conjunto. Más allá de estos detalles, Ruiz indicó que para casi la totalidad de los diferentes elementos que se tenían que construir se empleasen materiales pobres que, *a posteriori*, se cubrirían con yeso con el mismo fin: compactar lo más posible las características de estilo del edificio. Por el contrario, la piedra quedaba reservada para determinados espacios puntuales donde realmente era necesario conferir mayor robustez.

Otro de los cambios más llamativos que se realizaron fue sustituir la típica cubierta de par y nudillo que remataba el templo por un modelo mucho más acorde que la época y el estilo constructivo que se desarrollaba en aquellos momentos; se mandó ejecutar una cubrición formada por bóvedas de arista a excepción de si se hacía alguna capilla ya que, en ese caso, se debía cerrar con lunetos. Como era costumbre, Ruiz también indicó la manera exacta de componer el tejado para que tuviese buena calidad y se evitase en todo lo posible la entrada de aguas.

Era propio en este tipo de actuaciones intentar dotar a los edificios de una luminosidad mayor a la que presentaban en el momento en que fueron concebidos. Según el alzado realizado para Tribaldos (Fig. 12) se debían abrir tres ventanas de piedra en el cuerpo del templo que se recubrirían con yeso pardo y blanco en su interior. El maestro barajó la posibilidad de hacer alguna capilla siempre y cuando no resultase disonante o con ello se redujese la seguridad de la fachada que miraba al medio día al considerar que era digna de ser mantenida. En contraposición indicaba que se podía abrir otro acceso en la zona norte siendo éste de gran sencillez ya que no debía componerse con más decoración que la que implicaba su propia forma: el desarrollo de un arco de medio punto de piedra labrada de siete pies de ancho y diez de alto sobre un muro raso⁵³⁴.

534 Documento transcrito en el apéndice documental. DOCUMENTO 6.

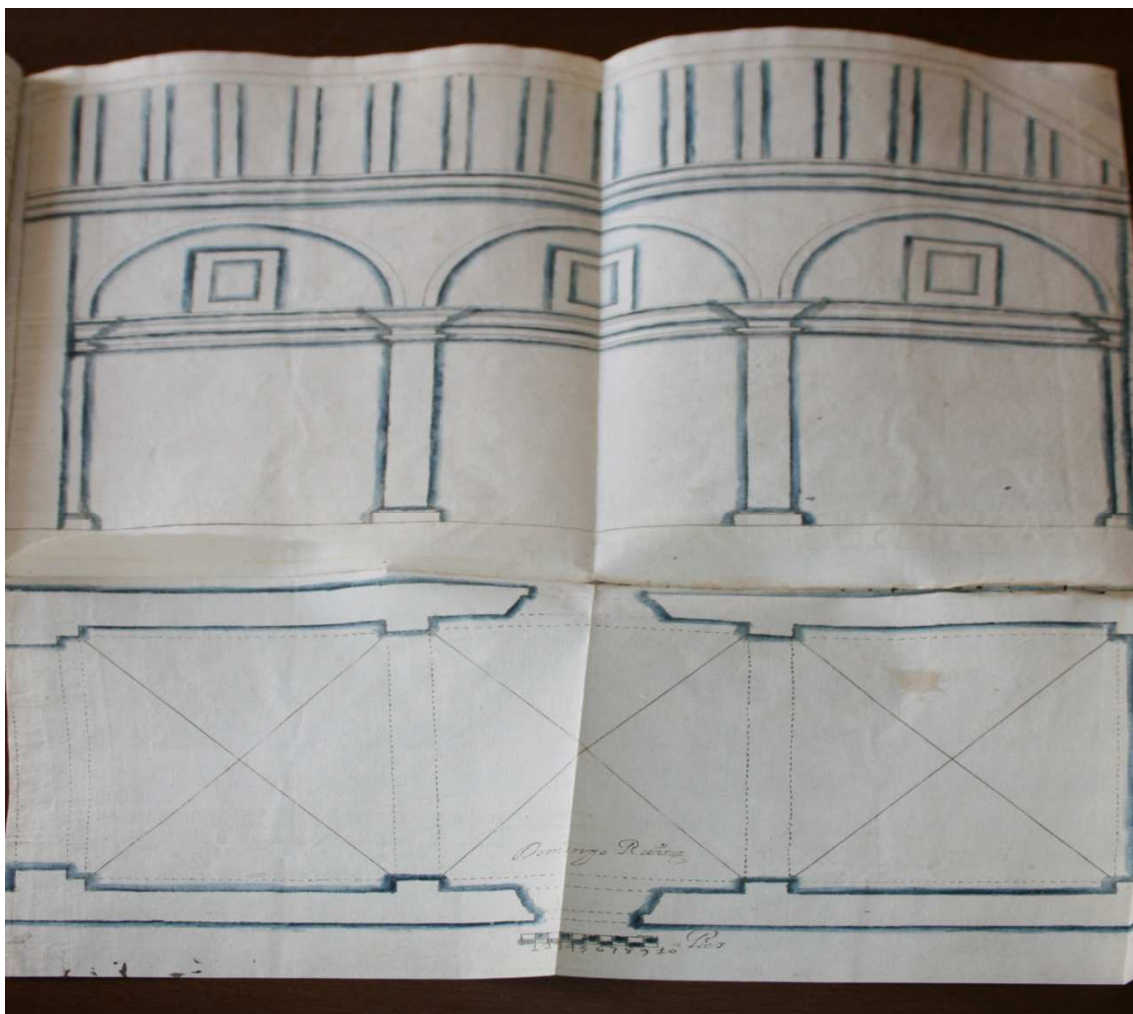


Fig. 12. Alzado y planta para la parroquia de Tribaldos. 1710. Domingo Ruiz. A. D. C.

Cuando parecía que todas estas indicaciones contaban con el beneplácito de los interesados, de nuevo desde la esfera eclesiástica se dudo de la veracidad de las palabras del Maestro Mayor y, por tanto, de su maestría como arquitecto lo que ostentando el cargo que ostentaba, no deja de ser llamativo. Se acusó formalmente a Domingo Ruiz de haber declarado más reparos de los que eran estrictamente necesarios ya que, con ello, se aseguraba de que el trabajo y, en su defecto, las ganancias de todos los artífices que trabajasen en esta actuación serían cuantiosas. Un nuevo y dilatado pleito se inició a raíz de estas críticas no habiéndose llegado todavía en 1718 a ningún tipo de conclusión⁵³⁵. Las quiebras del edificio fueron aumentando y por ello el Cabildo

535 Al respecto de la paralización de las obras y de su posterior reanudación se han consultado los siguiente documentos:

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1716. Libro 188. Fols. 67 r. y 96 v.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1718. Libro 190. Fols. 102 v., 103 r., 103 v. y 104 r.

decidió enviar a otro artífice a que valorase si lo que tenía declarado Ruiz era veraz y si, con el paso del tiempo, eran mayores los reparos a realizar. Esto último era previsible por lo que el encargado de atender a tal disposición, el maestro de obras de Cuenca Sebastián Herráiz, anotó todas aquellas nuevas atenciones que precisaba el templo. Además, no dudó en declarar que cada una de las indicaciones que había dado Domingo Ruiz era buena y estaba totalmente justificada⁵³⁶. De sus palabras se extraen dos posibles hipótesis: que había respondido fielmente a las auténticas necesidades que tenía la parroquia de Tribaldos o que, como era común, no se consideraba “capacitado” para negar o criticar las palabras emitidas por el Maestro Mayor de Obras del Obispado. Sí hay constancia de que en 1722 se estaba trabajando en el edificio -lo que llevó incluso a que el santísimo sacramento fuese conducido a la ermita de la Vera Cruz de dicha localidad- aunque algunos elementos estructurales que actualmente presenta la parroquia poco tengan que ver con lo que dejó indicado el Maestro Mayor. La cornisa que imitaba la existente en la Capilla Mayor recorre todo el templo pero su única nave está cubierta con bóvedas de lunetos mientras que en la zona del crucero se ejecutó una cúpula sobre pechinas. Así mismo, a los pies, se edificó un coro bajo que hoy en día se utiliza como capilla de invierno. En cuanto a la portada, se sigue conservando una de origen plateresco⁵³⁷.

Durante el periodo de tiempo que duraron estas diligencias, Domingo Ruiz no dejó de recibir encargos de parte del Cabildo de Cuenca para trabajar en la diócesis. Así, a lo largo del ya citado año de 1718 se le localiza atendiendo a la intención que tenían los clérigos y fieles de Villalba del Rey de construir en su parroquia una capilla donde albergar y venerar la imagen de la virgen de los Portentos. Esta petición fue remitida a la mesa capitular ya que, a pesar de haberse consultado desde 1711 con varios maestros para dar con la solución más acertada⁵³⁸, no había unanimidad sobre qué hacer. En un

536 Gracias a su determinación, los trabajos se iniciaron con rapidez por el maestro de obras natural de Noja Pedro Martínez de Palacio. Poco después y dada la calidad de aquello que se estaba efectuando fue sustituido por los hermanos Cristóbal y José Justo, maestros de cantería naturales de Uclés.

Una vez finalizadas las diferentes actuaciones que se llevaron a cabo, en 1723 Fernando Fernández como Teniente de Maestro Mayor confirmaba que todo se había ejecutado con arte siguiendo las indicaciones de Domingo Ruiz que habían sido aprobadas y dadas por buenas por Herráiz.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1156-E / 5.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1190-C / 11.

537 AA. VV.: Castilla La Mancha. Guía de Patrimonio Cultural. Tom 2..., op. cit., p. 625; AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., p. 307.

538 La información concreta sobre estas diligencias se encuentra en A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo

primer momento, fue Bartolomé Ferrer quien conformó un proyecto basado en la ejecución de un transparente en el Altar Mayor que permitiese la difusión de luz en una nueva capilla que se construiría en la parte posterior del templo. Dado el carácter novedoso de este planteamiento, tanto por parte del mayordomo como del cura de la parroquia se vio oportuno pedir una segunda opinión y se hizo llamar al Maestro Mayor de la Catedral. Ruiz no tuvo ninguna duda a la hora de admirar y alabar la propuesta de Ferrer afirmando que no entrañaba ningún peligro el horadar la bóveda que cubría la zona del presbiterio por ser una acción segura. No obstante, el maestro sí recomendó, con la intención de dar más belleza al conjunto, que en lugar de una capilla de planta ochavada se erigiese una capilla cuadrada en la que, sobre sus arcos torales, se compondría una cúpula de media naranja⁵³⁹.

Ambas propuestas, por muy aparentemente convincentes que parezcan, no agradaron a los interesados ya que intuían que iban a ser muchas y muy costosas las labores a realizar. Motivados por estas dudas decidieron limitarse a construir una capilla anexa a la estructura del edificio aprovechando una antigua puerta que serviría para crear su acceso. Para fijar bajo qué condiciones se ejecutaría se hizo componer una declaración al maestro de cantería Francisco de la Vega donde todas ellas quedarían contenidas⁵⁴⁰. El remate recayó en Sebastián Martínez de Palacios quien poco a poco fue realizando lo que tenía contratado; sin embargo, cuando estaba a punto de culminarse el conjunto y solamente quedaba decidir qué tipo de decoración era más adecuada para la capilla, se volvió a llamar a Domingo Ruiz para que determinase que se debía ejecutar. Al serle comunicada la intención que tenían el mayordomo y el cura de la parroquia de aplicar yeserías, el Maestro Mayor declaró que aquello no se podía hacer sin antes componer el arco toral que comunicara dicho espacio con el resto del templo para conocer las medidas exactas de los elementos que se insertarían. Gracias a esto se constata que dar lugar a una correcta estructura era más importante para el artífice que cualquier otro elemento decorativo:

1150-57. Sin foliar.

539 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1161-B / 39. Sin foliar.

540 Son escasos los datos que se conocen de este artífice más allá de esta actuación y de su vinculación varios años antes, en 1705 concretamente, con las obras de la parroquia de La Puebla de Almenara que si bien inició, siguiendo unas condiciones y trazas compuestas por fray Domingo Ruiz, no dio por concluidas. También se han localizado pequeñas referencias a la figura de Blas de la Vega, también maestro de cantería, con quien muy probablemente podría guardar algún tipo de parentesco.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 47.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1133-C / 13.

“Y habiéndola visto digo no se puede pasar a hacer la yesería de dicha capilla ni en otras hasta no se haga el rompimiento para hacer el arco toral que pasa desde ella a la iglesia porque sin estar ultimado dicho arco no se pueden tomar las medidas para dicha yesería [...]”⁵⁴¹.

Este mismo principio fue tenido en cuenta por Domingo Ruiz en el momento en que tuvo responder a un nuevo llamamiento del Cabildo para acudir a otra localidad con quense cuya parroquia necesitaba ser reformada. En 1714, el artífice se trasladaba a Millana -hoy perteneciente a Guadalajara- a fin de determinar cómo solventar la total ruina que presentaba el templo románico de santo Domingo de Silos en los tejados, en otros espacios o elementos secundarios y en la Capilla Mayor⁵⁴². Para hacer entender mejor sus palabras a todos aquellos que debían costear las obras que consideró pertinentes para dotar este edificio del siglo XIII de las innovaciones de que carecía hizo acompañar un escrito que rubricó en el mes de febrero de un dibujo en el que plasmó tanto el alzado (Fig. 13) como la planta (Fig. 14) que recomendaba ejecutar para el espacio del presbiterio. No siendo conocidos estos documentos hasta hoy, constituyen una novedosa fuente documental inédita.



Fig. 13. Proyecto para el alzado de la Capilla Mayor de la parroquia de Millana. 1714. Domingo Ruiz. A. D. C.

541 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1161-B / 39. Sin foliar.

542 Desde mediados del siglo XVI se había obrado de forma continuada en este edificio a fin de dotarlo de un campanario y de una cubierta que asegurase su conservación. En 1645 se culminaban los trabajos de la torre y campanario y en 1695 se culminaba el retejado del templo. Sin embargo, y aunque varias visitas pastorales confirman que a finales de la década de los años veinte del siglo XVIII la parroquia estaba en buena disposición, esto fue debido a las obras acontecidas a partir de 1714 que aquí se presentan por primera vez y que atestiguan que la conservación de esta construcción no era del todo óptima.

Cf. NIETO SORIA, José Manuel: *La villa de Millana y su entorno. Una puebla de Huete en la Alcarria Medieval*. Cuenca, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial de Cuenca, 2000, pp. 75-76; HERRERA CASADO, Antonio: “La iglesia parroquial de santo Domingo de Silos de Millana”. En *Wadal-Hayara*. Núm. 17, Guadalajara, Diputación de Guadalajara. Servicio de Cultura, 1990, pp. 357-366.

Leyendo la citada declaración se toma conciencia del lamentable estado que tenía el edificio en general y la Capilla Mayor en particular. Se hacía indispensable demoler por completo el tejado y rebajar parte de los muros para volver a componerlos sin dejar de incluir una cornisa que ya circundaba el templo y que debía imitarse. Paralelamente, se tenían que derribar las diferentes bóvedas que cubrían la zona del altar y sus espacios anexos para volverlos a cubrir con el modelo que mostraba la traza. Observándola se aprecia como el espacio central se cerraría con una media naranja gallonada con ocho cinchos de dos dedos de relieve; los laterales lo harían con bóvedas con lunetos. Sobre estos elementos se levantarían techumbres de madera para evitar las filtraciones y goteras no trasdosando su forma al exterior.

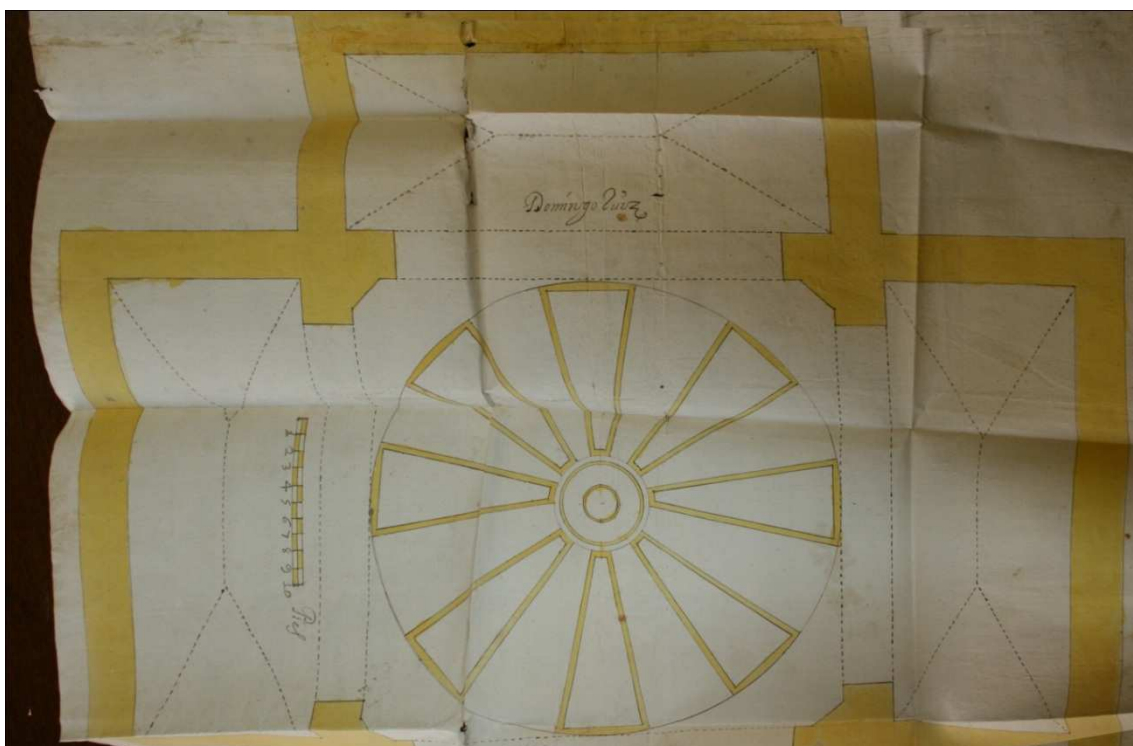


Fig. 14. Planta para la Capilla Mayor de la parroquia de Millana. 1714. Domingo Ruiz. A. D. C.

Para asegurar que todas estas actuaciones quedaban concluidas con arte, el maestro hizo hincapié en señalar que tanto los arcos torales como los machones en los que asentaría la citada cúpula se demoliesen previamente para volver a ser contruidos con firmeza. La reutilización de los materiales con el fin de ahorrar gastos era fundamental tanto en este punto como en lo tocante a realizar las pilastras que circundaban el templo. Únicamente se introducirían, a modo decorativo empleando yeso blanco y pardo, unas molduras que imitarían capiteles de orden dórico. La importancia otorgada a la luz por este maestro se establece como una constante y este caso de Millana no es una excepción ya que propuso realizar dos claraboyas -una en la pared que daba al norte y

otra en la que miraba al medio día- para construir dos ventanas de piedra labrada. Por último y respondiendo a las típicas cláusulas que todo maestro de obras incluía en sus declaraciones, Ruiz determinó las obligaciones con que quedaba el artífice que finalmente realizase los trabajos y que no eran otras que el aprovisionamientos y pago de los materiales necesarios -madera, teja, clavazón... etc.- asistir junto a dos oficiales a armar una calera, a quemar la cal y el que se hiciese cargo de todos y cada uno de los gastos que surgiesen. Éste, también debía pagar de su bolsillo la primera vista hecha por el Maestro Mayor para valorar los daños, todas aquellas que fuesen menester en el trascurso de la reforma y la valoración final que se llevase a cabo una vez concluidas las obras⁵⁴³.

Debido a esta intervención, el templo cambió por completo su fisionomía (Fig. 15). A pesar de conservar elementos de magnífica factura pertenecientes al estilo románico con que fue concebido en origen, su aspecto actual responde a las reformas emprendidas en el siglo XVI que culminaron con esta del siglo XVIII que dio lugar a que, en las visitas pastorales posteriores, se afirmase que el edificio estaba “[...] con la decencia correspondiente y el mayor aseo [...]”⁵⁴⁴.



Fig. 15. Actual estado de la parroquia de Millana (Hoy perteneciente a la Diócesis de Guadalajara).

543 Puede leerse esta declaración en su totalidad en el apéndice documental. DOCUMENTO 7.

No fue hasta el doce de agosto de mil setecientos diecisiete cuando se dio por terminada esta reforma que había recaído en un desconocido artífice, el maestro de obras José Vallado. De nuevo fue Domingo Ruiz quien acudió a valorar que sus propias indicaciones se habían cumplido conforme lo establecido alegando que dicho artífice no sólo obró según tenía contratado sino que eran muchas las mejoras realizadas.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1162-B / 59. Sin foliar.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1177-D / 61. Sin foliar.

544 AA. VV.: Castilla La Mancha. Guía de Patrimonio Cultural. Tom 1..., op. cit., p. 512; NIETO SORIA, José Manuel: La villa de Millana y su entorno alcarreño: aproximación histórica a un enclave medieval..., op. cit., pp. 73-77; RUIZ MONTEJO, Inés: La herencia románica en Guadalajara. Toledo, 1992; NIETO TABERNÉ, Tomás - ALEGRE CARVAJAL, Esther: El románico en Guadalajara. Madrid, Lancia Autor, 1991.

Sin embargo, las referencias bibliográficas sobre este edificio se centran en ensalzar su origen románico y, en especial, la conservación de la portada que da acceso al edificio repitiendo una y otra vez que nada hay interesante en su interior⁵⁴⁵. No se atiende a que, con motivo de las reformas acaecidas a raíz de las obras que se dieron a principios del siglo XVIII, el edificio y muy especialmente su Altar Mayor se adecuaron a un estilo completamente diferente a aquel con que fueron concebidos dándose un excelente ejemplo de cómo aunar dos lenguajes arquitectónicos de gran diferencia en un mismo edificio creando una perfecta simbiosis entre ambos.

Así, todavía hoy se aprecia cómo se erigieron la bóveda de media naranja gallonada y las tres bóvedas de cañón con lunetos que debían cubrir la parroquia (Fig. 16).



Fig. 16. Vista parcial del presbiterio de la parroquia de Millana.

Destaca como, aún hoy en día, la utilización de yeso de dos tonalidades que se aplicó en el interior del conjunto –lo cual abarató considerablemente el desembolso económico realizado- se mantiene empleándose el color pardo para marcar elementos estructurales propiamente dichos y el blanco para el resto de los paramentos. Así mismo se aprecia cómo se mantuvieron los criterios conservaduristas expuestos por Ruiz no dando lugar a concesiones decorativas que resultarían disonantes. La imitación del orden dórico en los capiteles que coronaban las pilastras de todo el templo se consideró imprescindible y nada diferente se hizo (Fig. 17)

545 Este tipo de anotaciones pueden leerse en los estudios citados en la nota al pie número 541 de este mismo capítulo.



Fig. 17. Interior de la parroquia de Millana.

Las únicas indicaciones que no se siguieron fueron las que realizó Ruiz a la sazón de abrir dos vanos que permitiesen la entrada de luz al edificio; las aberturas que se observan son muy pequeñas y de clara raigambre románica (Fig. 18 y Fig. 19).



Fig. 18 y Fig. 19. Vanos románicos de la parroquia de Millana.

Ocupado en la supervisión de estas obras, el Maestro Mayor no volvió a hacerse con un proyecto de similar magnitud hasta la avanzada fecha de 1719 en que fue enviado a dictaminar como reparar la parroquia de Solera a raíz de una demanda emitida al Cabildo por el mayordomo de su fábrica. Una vez más y como era costumbre en él, no sólo redactó su parecer sino que también compuso el dibujo que ilustraba sus palabras. No conocidos estos datos hasta la fecha, a él se debe la remodelación de uno de los espacios más relevantes del edificio: la Capilla Mayor. En esta zona, el par y nudillo estaba totalmente descompuesto y, por no haberse apuntalado, incidía de forma muy

negativa en el resto del conjunto.

No cabía duda de que era menester hacer una nueva cubrición aunque no sin reforzar antes buena parte de los elementos que la sustentarían. Además de cerrar todas y cada una de las quiebras que se localizasen, se tendría que dar una vara más de grosor al arco toral que separaba el presbiterio del cuerpo de la parroquia mientras que se componían otros cuatro contra arcos que generarían un cuadrado homogéneo. En la traza (Fig. 20) se aprecia que estos serían de medio punto de luz y que recaerían en pilastras decoradas con sencillas basas y chapiteles de orden toscano. La construcción de todos estos elementos se haría empleando mampostería recubierta de yesos pardos y blancos. Con estos mismos materiales se enmascararía la pobreza del mampuesto con que se haría la cúpula o media naranja que cerraría la capilla imitándose en su decoración una especie de fajas o gallones. Finalmente y como era típico, una cubierta de madera y teja a cuatro aguas protegería esta pieza -que no trasdosaría su forma al exterior- de las lluvias. La lectura de este escrito permite constatar que el maestro planteaba soluciones muy homogéneas dando importancia a una misma serie de puntos y potenciando el uso de unas técnicas muy concretas.



Fig. 20. Planta y alzado para la Capilla Mayor de la parroquia de Solera. 1719. Domingo Ruiz. A. D. C.

A pesar de no ser una obra de gran entidad y de recomendarse que se reutilizaran los restos resultantes de demoler la obra antigua, el presupuesto final que presentó Domingo Ruiz ante los miembros del Cabildo ascendía a cuatro mil reales de vellón lo que no era nada desdeñable a pesar de ser más barato que volver a hacer de nuevo un par y nudillo⁵⁴⁶. Gracias a este dato es posible afirmar que las nuevas técnicas constructivas que se estaban desarrollando en este momento y en las que primaba el uso de materiales pobres a los que después se aplicaban decoraciones o revocos se entendían como una opción mucho más viable, segura y, sin duda, económica en contraposición a otras más pasadas de moda o, sencillamente, mucho más costosas de realizar⁵⁴⁷.

A pesar de no haber podido visitarse este templo por hallarse cerrado y de que poco más se incluyó en la documentación consultada en relación a que aconteció después, se ha contrastado que el actual estado del presbiterio de la parroquia de Solera responde al proyecto confeccionado por Domingo Ruiz. Sobre sendos arcos torales se dispuso la cúpula de media naranja cuya forma no es visible desde el exterior⁵⁴⁸.

Llegado el mes de octubre del mismo año de 1719 se iniciaron las diligencias para reformar el coro y la Capilla Mayor de la parroquia de la Concepción -hoy de la Asunción- de Belmontejo. Una vez más por intercesión del Cabildo fue Domingo Ruiz el encargado de valorar el templo y de elaborar un texto en el que anotó sus recomendaciones. No se conocía hasta el día de hoy que la remodelación de estos dos espacios era debida a dicho artífice quien, a 12 de aquel mes, redactaba que el cubo del presbiterio tenía quiebras considerables, que un tejado situado en la zona de los pies estaba prácticamente podrido en su totalidad y que, si se actuaba rápido, el coste a desembolsar sería mucho menor a si se dejaba transcurrir el tiempo dado que, en ese caso, la construcción podía dañarse de forma irreparable.

Pasando a detallar de forma más precisa su idea, el maestro recomendaba demoler el

546 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1177-8. Sin foliar.

547 Un gran número de artífices intentaron hacerse con el remate de estos trabajos realizando importantes bajas al respecto del precio que se había establecido. A pesar de encontrarse entre ellos el propio Teniente de Maestro Mayor Fernando Fernández, finalmente el agraciado fue un cantero cántabro nacido en Noja de nombre Antonio Otero. Se trabajó a buen ritmo y todo estaba concluido en el mes de junio de 1720 por lo que se hizo acudir a la villa a un maestro inteligente de total confianza del Cabildo para que juzgase que se había hecho. No fue otro que Luis de Artiaga quien, apenas un año después, fue agraciado con el nombramiento de Maestro Mayor de Obras del Obispado.

548 Agradecer los datos aquí expuestos a la concejalía de cultura del ayuntamiento de esta localidad por las informaciones proporcionadas.

citado cubo volviéndolo a componer con las esquinas de piedra; para ello se aprovecharía un antiguo estribo. No vio oportuna, al contrario de lo que se solía determinar, la eliminación del par y nudillo que cerraba este espacio por ver más conveniente rehacerlo sustituyendo las piezas que se encontrasen dañadas. Los tejados, tanto del presbiterio como de los pies de la parroquia, se tenían que recomponer con buena madera, cubrir con teja, rellenar con ripia y clavar correctamente. El resto de disposiciones que declaró el artífice, respondieron a las pautas a que se veía obligado el maestro que ejecutase sus recomendaciones. Sí llama la atención el hecho de que, bajo su firma y por quien era su Teniente en aquel momento -Fernando Fernández- se añadió que se tenía que revocar toda la capilla mayor con yesos pardo y blanco para dejarla con hermosura y unidad⁵⁴⁹.

Más allá de estas indicaciones por las que el templo de Belmontejo reformó su Capilla Mayor en el siglo XVIII, no existe ningún otro dato que relacione a Domingo Ruiz con las obras de ningún otro templo en el obispado conquense con posterioridad. Es más, ésta fue la última intervención que ejecutó en Cuenca ya que fallecía a lo largo del mes de octubre de aquel mismo año de 1719 en dicha ciudad⁵⁵⁰.

Culmina así la trayectoria profesional de un artífice que alcanzó lo más alto del escalafón constructivo de la Catedral de Cuenca en dos periodos diferentes de su vida muy a pesar de haber cometido fallos o errores que le deberían haber relegado, a menos como prima la lógica, a un segundo plano en relación al resto de los artífices que trabajaban para la mesa capitular. No cabe duda de que se manifestó como un artista típico de su época a la hora de responder a las necesidades constructivas de las parroquias del obispado estableciendo unas pautas o modelos tipológicos que ayudan, junto a lo emitido por otros artífices coetáneos, a conformar y determinar que lenguaje y estilo caracterizaban esta vertiente de la cultura arquitectónica que se estaba desarrollando en Cuenca por intercesión del Cabildo de su Catedral donde los requerimientos adornistas eran pocos y las necesidades constructivas eran muchas.

549 La declaración completa del Maestro Mayor Domingo Ruiz con la pequeña anotación de Fernando Fernández se ha localizado en:
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1175-3. Sin foliar.

550 Concretamente, al ser demandada su presencia en la localidad de Boniches a fin de remodelar su templo parroquial, por parte del Cabildo se remitió una misiva comunicando al cura de dicha iglesia el fallecimiento del Maestro Mayor. En su lugar, se enviaría a su teniente Fernando Fernández.
A.C.C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 59.

4.2.2

Félix de la Riba Campos

Tal vez descendiente de una importante familia de maestros canteros originarios de la villa cántabra de Ribamontán⁵⁵¹, nada se conoce por el momento de los orígenes, formación y primeras obras que vincularon a Félix de la Riba con la arquitectura. Sin embargo, no cabe duda de que su predisposición y conocimientos hacia esta disciplina fueron notables y amplios dado el carácter de los encargos constructivos a que dio respuesta en Cuenca donde ostentó el cargo de Maestro Mayor de Obras y Veedor del Obispado. Se desconoce en qué fecha pudo llegar a la capital conquense, si lo hizo con cierta fama o si, por el contrario, fue allí donde progresivamente fue despuntando en su carrera profesional hasta alcanzar el prestigio que acompañaba a todo arquitecto que era reconocido con este nombramiento. Buena parte de la información que se detalla a continuación ha permanecido inédita por lo que su presentación permite ir perfilando, a la espera de nuevos estudios, la figura de este artífice en lo tocante a su estancia en Cuenca con relación al Cabildo de su Catedral.

La primera de las noticias que se tiene de Félix de la Riba en Cuenca le sitúa, como maestro de cantería, firmando junto con otros canteros de origen cántabro como testigo en las diligencias que tuvieron lugar a raíz de las obras de la Capilla Mayor y la torre de la parroquia de la Asunción de Sacedón -templo perteneciente hoy en día a la diócesis de Guadalajara- a raíz de un proyecto de Domingo Ruiz. Construida en el siglo XVI con planta de cruz latina empleándose sillería, la torre que presenta a los pies y la disposición de la mencionada capilla responden a esta actuación fechada a finales del siglo XVII⁵⁵².

A partir de este momento, su actividad debió ser continua y cada vez de mayor complejidad ya que varios años después, en 1684 y tras acontecer el episodio que dio lugar a la destitución de Domingo Ruiz, aparece documentado como Maestro Mayor de obras al valorar el estado en que había quedado la iglesia de nuestra señora la Blanca -

551 Sobre el papel desempeñado durante el siglo XVII por los maestros pertenecientes a esta familia cántabra y su valía profesional tanto fuera como dentro de su provincia vid. CAGIGAS ABESRASTURI, Ana: "La influencia de Juan de Herrera en los maestros canteranos de Trasmiera". En *Estudios Trasmieranos*. Núm. 2. Noja, Excmo. Ayuntamiento de Noja, 2004, pp. 35-45; ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel: "Los artistas del barroco en Trasmiera". En *Estudios Trasmieranos*. Núm. 1. Noja, Excmo. Ayuntamiento de Noja, 2002, pp. 62-63.

552 AA. VV.: Castilla La Mancha. Guía de Patrimonio Cultural. Tom 1..., op. cit., p. 588; BARRIO MOYA, José Luis: "Algunas noticias sobre la iglesia de Sacedón en el siglo XVII"..., op. cit., pp. 446, 449-450.

hoy de la Asunción- de Tébar tras darse por finalizados varios trabajos que habían sido encargados a un artífice del que no se detalla el nombre:

“El señor doctor Fernando de la Encina hizo relación al cabildo de haber visto los papeles sobre la contribución para la obra de la iglesia de Tébar y que consta estar fenecida por certificación dada por Félix de la Riba Campo, Maestro Mayor de obras de este obispado y que está conforme a arte y condiciones con que se obligó el maestro que la hizo”⁵⁵³.

Nada se ha podido constatar sobre los motivos que dieron lugar a que obtuviese este cargo; si contó con cierta experiencia trabajando para el propio templo catedralicio o si su renombre venía abalado por sus quehaceres en el obispado permanece todavía en el ámbito de la duda.

Al año siguiente de haber recibido el título de Maestro Mayor es cuando se le localiza efectuando ciertas labores en la Catedral. La más importante y a la que hace referencia la documentación consultada es la que permite ubicarle llevando a cabo la limpieza de la fachada que daba acceso al edificio⁵⁵⁴. Esta es una ocupación cuanto menos llamativa para alguien que había alcanzado su nivel profesional por lo que es muy verosímil que los vínculos que hubiese establecido con los miembros de la mesa capitular le obligasen a quedar comprometido con esta parte tan representativa del templo.

De igual forma, también debía atender al resto de compromisos que llegaban al Cabildo desde otros templos que precisaban de reforma o reparo. Así, durante las primeras sesiones del capítulo de 1685 se tuvo noticia de las importantes necesidades que tenía la parroquia de Torrubia del Campo y, como era propio, se pensó que era el Maestro Mayor el más idóneo para responder a tal demanda. No obstante, alegando que se hallaba muy ocupado en otras tareas, los propios canónigos de la Catedral encargaron a su Teniente -por aquel entonces Felipe Crespo- que se trasladase a dicha villa a realizar esta empresa. Enterado de ello, el propio Félix de la Riba alegó que a él correspondía esa labor y viajó a Torrubia para supervisar las obras de su parroquia. A pesar de agradecer esta predisposición, desde la mesa capitular se decidió que finalmente fuese Crespo quien lo ejecutase:

553 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1684. Libro 157. Fol. 17 v.

De claras reminiscencias góticas y tras numerosas reformas llevadas a cabo en el siglo XVII, los arreglos que juzgó el maestro -de los que no se conoce su entidad- permitieron que el Visitador que valoró su estado en 1711 confirmase que se hallaba decente y muy bien reparada.

AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., p. 292; AA. VV.: Castilla La Mancha. La España Gótica..., op. cit., p. 137.

554 Los pormenores de esta intervención de Félix de la Riba, están recogidos en el capítulo de esta tesis sobre la fachada de la Catedral.

“El señor don Cano dio cuenta en el cabildo que en cumplimiento de la comisión que le está dada para hacer reconocer la obra que se pretende hacer en la iglesia de Torrubia del Campo había nombrado a Felipe Crespo para que fuera a la dicha villa a hacer el dicho reconocimiento. Y que estando para ir le han dicho se halla en ella Félix de la Riba a quien le toca. Y que por los motivos que tiene dicho señor le parece no convendría que dicho reconocimiento y declaración haga el dicho maestro. Y que así el cabildo determine lo que fuere servido. Y habiéndose conferido y votado acordó que vaya el dicho Felipe Crespo para el reconocimiento y declaración [...]”⁵⁵⁵.

Los motivos concretos que justifican esta decisión hay que buscarlos en que se prefirió no distraer al Maestro Mayor de otras demandas que se le habían encomendado y que se consideraron más importantes: una de ellas implicaba la realización de un corredor con el que generar una galería arqueada sobre pilares en algunas de las casas que tenía la mesa en propiedad en la misma Plaza Mayor⁵⁵⁶. No anotándose ningún otro dato que permita conocer el enclave exacto de estas viviendas, hay que tener en cuenta que con anterioridad se había pedido a otros maestros de obras que emitiesen diversas propuestas para este propósito. Sin embargo, lo que expusieron no debió ser del agrado del Cabildo y se instó a que uno de los canónigos -el señor Doctoral- contactase con Félix de la Riba para que trazase un diseño para el referido corredor. Concretamente, este requerimiento se le tuvo que remitir a la villa de Uclés donde por aquel entonces estaba ocupado valorando el estado de conservación de la torre de la parroquia de santa María⁵⁵⁷.

Esta diligencia se llevó a cabo a fecha de 10 de marzo de 1685 y apenas una semana después, el artífice ya se había trasladado a Cuenca, había tanteado el espacio donde se pretendía obrar⁵⁵⁸ y tenía redactado un escrito en el que se incluían el grueso de las

555 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1685. Libro 158. Fols. 19 r. y 19 v.

556 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1685. Libro 158, Fols. 6 r. y 6 v.

557 Varias fueron sus propuestas para solventar la enorme ruina que presentaba llegándose a plantear desde su completo desmantelamiento, a fin de edificarla de nueva planta, hasta su remiendo para así abaratar costes. El maestro, además de contener sus opiniones en una declaración, alegó que no tenía ninguna intención de materializar su propio proyecto. Sacado a pregón, éste recayó en un maestro cantero natural de la villa trasmerana de Meruelo: Pedro Fernández del Campo.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1073-10. Sin foliar.

558 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1685. Libro 158, Fol. 22 v.
Consultadas tanto fuentes bibliográficas como orales no ha sido posible localizar ningún dato que permita confirmar con exactitud la ubicación que tuvo este elemento en la Plaza Mayor de Cuenca. Al contrario que ocurre con otras ciudades, dicho espacio no ha sido objeto de ningún tipo de estudio que permita comprender con precisión su evolución histórica.
Sí hay datos que confirman como, tras la reconquista de la ciudad, este espacio se convirtió en uno de los más representativos de la ciudad. Su forma, actual, irregular y alargada, se generó entre 1517 y 1528 al derribarse varios edificios viejos. Alberga desde antiguo edificios de la talla de la Catedral, el convento de montas justinianas o el Ayuntamiento aunque la mayor parte de los que actualmente se pueden contemplar son de finales del siglo XIX.

condiciones que marcarían el desarrollo de este proyecto y su coste: veintiocho mil reales de vellón. Siendo su propuesta mucho más económica que las que ya se habían presentado y tratándose del Maestro Mayor, por parte de los miembros del Cabildo se decidió de forma unánime aprobarla. Llama la atención el gran interés por ejecutar esta obra que se desprende al leer los documentos llegando incluso a tomarse esta determinación a sabiendas de que no se contaba con dinero suficiente para costearla. De igual forma tampoco se sacó a pregón y se decidió otorgar su factura al propio de la Riba para asegurar así que no se reducirían lo más mínimo ni las calidades ni las características con que se contrataba⁵⁵⁹. Ésta es por tanto la primera actividad del maestro que demuestra que su capacidad y conocimientos de arquitectura no eran sólo teóricos sino que le era posible abordar tareas más vinculadas con la práctica.

Los trabajos se iniciaron de manera casi inmediata y ya a finales del mes de abril se encontraban muy avanzados porque, además de las previsibles quejas que ocasionaron por estarse limitando la circulación en una parte de la Plaza Mayor, se apreció que tanto la forma que en un primer momento se pretendía dar a este espacio como el tamaño con que se había prevenido no eran del todo convincentes. Al tener que adaptarse a espacios preexistentes, el corredor quedaba muy corto al tener que seguir la curvatura que presentaba la plaza lo que dio lugar a que la supuesta amplitud que se pretendía obtener no fuese tal y se tuviesen que colocar menos asientos de los que se tenía pensado ubicar. No cabe duda gracias a esta anotación de que en este emplazamiento se querían colocar, muy probablemente en días de fiesta o grandes solemnidades, sillas o bancos que permitiesen disfrutar de las mismas. Así mismo, el secretario del Cabildo anotó en el libro de Actas Capitulares de aquel mismo año que tal y como se concebía el corredor “[...] embarazaba la colina de los arcos [...]” por lo que se podría aventurar, siempre dejando patente que se trata de conjeturas, que esta plaza pudiese contar con unos corredores o pórticos que la circundasen y que estuviesen abiertos mediante arcadas que facilitaban la visión de lo que en ella se desarrollaba. Tampoco sería descabellada la hipótesis de que sobre ellas se levantase algún tipo de balcón desde donde se tendría una vista privilegiada de este importante enclave urbanístico. Nada se puede afirmar al respecto de la articulación con la que se habría desarrollado este elemento por que se

HERRERA CASADO, Antonio: *Plazas Mayores y Ayuntamientos de Castilla La Mancha...*, op. cit., p. 94; AA. VV.: *Ciudad, plaza y monumento en Castilla La Mancha*. Madrid, Servicio de Publicaciones Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1989.

559 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1685. Libro 158, Fols. 24 v., 25 r., 28 r. y 28 v.

desconocen datos sobre su forma y disposición en origen. Sin embargo, entre las múltiples concepciones que fueron asumiendo las plazas mayores en el periodo barroco -ser concebidas con una gran escala, constituir espacios escenográficos y teatrales de la vida de una ciudad o ser núcleos públicos que expresaban la concepción de elementos urbanos totalizadores sin olvidarse su triple concepción como centros religiosos, comerciales y administrativos⁵⁶⁰ - no se debe pasar por alto que en muchos casos y sobre todo en España, se basaron en proyectos constructivos ejecutados muchos siglos antes por lo que precisaron de no pocas remodelaciones como ésta que tuvo lugar en Cuenca. Más allá de intentar elucubrar sobre esta estructura, se hace necesario volver a retomar el discurso que relaciona a Félix de la Riba con ella para intentar entender que fue lo que se realizó. No habiendo previsto este revés, tuvo que modificar su propuesta inicial y ampliar el coste que tendría en ocho mil reales de vellón. A pesar de los cortos medios con que contaba la fábrica de la Catedral y de su recomendación continua de intentar economizar en todo lo posible, se decidió continuar con las obras teniendo muy presente que, gracias a ellas, se aumentaría en dos arcos el corredor que inicialmente se había planteado siendo esto muy positivo para sus pretensiones. No se dudó tampoco en declarar que si era preciso tomar algún espacio de las casas que quedarían anexas a él se ocupase sin ningún tipo de reticencia o miramiento ya que sus intereses primaban por encima de cualquier otro aspecto⁵⁶¹.

Conforme avanzaron los trabajos pasaron a ser más precisas las informaciones que se anotaron en el libro de Actas Capitulares sobre la forma que se estaba dando a este corredor y las coyunturas que acontecieron. De ellas se deduce que cada vez se hacía más complicada su subvención⁵⁶² y que, aunque originalmente el corredor se había planteado para quedar compuesto mediante cinco arcos, se determinó que el espacio que resultaría era escaso “[...] para la concurrencia que se podía ofrecer de prebendados [...]”. Por ello, se pensó ampliarlo con dos arcadas ocupando una vivienda y alcanzando

560 Un buen resumen de estos principios se puede leer en MORENO, Daniela - CHIARELLO, Ana Lía: “Rasgos barrocos en la génesis de los espacios públicos americanos”. En *Barroco Americano*. Tom. 1. Sevilla, 2001, pp. 1273-1286.

561 Toda la información detallada en estos dos últimos párrafos se encuentra en:
A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1685. Libro 158, Fols. 35 v., 36 r. y 38 v.

562 Hasta mediados del mes de julio se habían hecho efectivos, mediante pagos semanales, un total de 22000 reales de vellón aun cuando todavía restaba buena parte de la intervención por realizar.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Actas Capitulares. Año 1685. Libro 158. Fols. 52 r. y 52 v.

así “[...] la calle fuera del convento de monjas de san Pedro [...]”⁵⁶³.

Un año después, el Prior de la Catedral y el canónigo Jaraba comunicaban al resto de los miembros del Cabildo que las obras estaban finalizadas a falta de que se completase el espacio generado con unas barandas o balaustres de hierro que debían imitar “[...] los que tenía el corredor antiguo [...]”⁵⁶⁴. Más allá de este dato que vendría a confirmar la existencia previa de este elemento, uno de los aspectos que trajeron consigo los instantes previos a la culminación de estos trabajos fue la queja manifiesta que emitió Félix de la Riba por haber tenido que desembolsar de sus propios caudales más de mil ducados y no tener con que rematarla. Ante esta coyuntura, los miembros del capítulo se plantearon ayudar al maestro aunque exigiéndole previamente que compusiese los referidos balaustres “[...] en lo alto [...]”⁵⁶⁵. Finalmente, a 3 de julio de 1686 se determinaba que se extrajesen del archivo de caudales cuatro mil seiscientos reales que se debían abonar al Maestro Mayor⁵⁶⁶ redactándose un interesante resumen -ya a principios del año siguiente- de lo que se tenía realizado y del coste final que tuvo este proceso:

“Entrega de la obra de los corredores y casas de la plaza y ayuda de costa que se dio a Félix de la Riba.

Los señores prior y Jaraba hicieron relación al cabildo de que en virtud de la comisión que se les dio han hecho a Francisco Calvo maestro de obras de esta ciudad vea y reconozca la obra de los corredores que se han hecho en la plaza. Y vista acabada y perfecta según la traza y condiciones de la escritura hecha por Félix de la Riba maestro a cuyo cargo ha estado la dicha obra. Y según su declaración que se leyó a la letra parece está acabada con toda seguridad y perfección excepto el cerrar unos mechinales y dar de llana una esquina. Y así mismo hicieron relación de que toda la dicha obra se ajustó y concertó con el dicho Félix de la Riba en 47000 reales, los 46000 por el comienzo y los mil que se ofrecieron en el segundo ajuste por las demasías de que tenía pretensión [...]”⁵⁶⁷.

Sin embargo, para encontrar una relación que exponga más exactamente qué fue lo que realizó de la Riba y que permita intuir donde se ubicó con exactitud la obra y que entidad tenía, hay que esperar varios años. En 1689 se comunicaba al Cabildo que el pedestal de una de las columnas que sustentaban estos corredores tenía una quiebra grande que podía desencadenar la ruina del conjunto si no se reparaba. Pocos días

563 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Actas Capitulares. Año 1685. Libro 158. Fol. 78 r.

Consultada también la bibliografía de este edificio tampoco se ha localizado ningún dato que confirme la forma en que se desarrollaban estos corredores en la Plaza Mayor de Cuenca.

564 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Actas Capitulares. Año 1686. Libro 159. Fol. 54 v.

565 Estas dos referencias se encuentran en los folios 56 v. y 61 r. del mismo libro de actas de 1686.

566 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1686. Libro 159. Fols. 65 v. y 66 r.

567 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1687. Libro 160. Fols. 1 v. y 2 r.

después, un maestro de obras conquense de nombre Ventura de Munar -siguiendo las indicaciones de quien ostentaban en aquel entonces el cargo de Maestro Mayor, Andrés Martínez- adecentaba el pedestal, la basa y la cornisa de esta columna⁵⁶⁸. A 15 de junio del año siguiente, volviéndose a resumir lo que se había materializado, el secretario del Cabildo anotaba:

“Relación del señor doctoral sobre lo que se gastó en la obra de los corredores de la plaza.

El señor doctoral hizo relación al cabildo que en virtud de la comisión que se le dio, ha reconocido los acuerdos que se hicieron para hacer la obra de los corredores de la plaza y los hechos para sacar del archivo el dinero para pagar el maestro. Y parece que en el cabildo de 17 de marzo de 1685 se acordó hacer los dichos corredores, empezando por cinco arcos y eligiendo la traza que se había hecho por Félix de la Riva para esta obra. Y se dio comisión para ella y para admitir posturas y hacer remates a los señores don Pedro Zapata y don Julián de Jaraba, que la remataron en 28000 reales. Y después por diferentes acuerdos del cabildo se aumentó la dicha obra hasta los nueve arcos que hoy tiene, llegando hasta la callejuela de las monjas de san Pedro, cuyo aumento se ajustó con el dicho maestro en 18000 reales demás de ellos se gastaron [...]”⁵⁶⁹.

No obstante lo ocupado que debió quedar el Maestro Mayor durante estos años en la realización y dirección de esta obra, varios fueron los encargos que recibió del Cabildo y que le llevaron a trabajar en la Catedral. Demostrando que además de conocer la disciplina arquitectónica estaba formado en el campo de la hidráulica y entendía del comportamiento de los materiales, a lo largo de 1685 atendió al reparo de la fuente del claustro por hallarse muy dañada. La gran cantidad de información que produjo esta intervención y que se expone aquí por primera vez⁵⁷⁰ confirma que el antiguo pilón era totalmente inservible y que los daños que el fluir de las aguas estaban ocasionando en el claustro empezaban a ser más que llamativos. Debiendo restablecer su integridad, el artífice recomendó que se hiciesen nuevos la pila, una columna y un desagadero empleándose para todo ello la piedra. Sin añadir ningún otro tipo de dato que aludiese a la hipotética decoración que se daría a la pieza, sus posturas se sacaron a pregón y el remate fue conseguido por Juan Rodríguez Cauto que, en aquellos momentos, ostentaba el cargo de Fontanero Mayor de la Ciudad y la Catedral⁵⁷¹.

568 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1689. Libro 162. Fols. 52 v., 56 v. y 63 r.

569 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1690. Libro 163. Fol. 48 r.

570 Toda ella ha sido extraída de los siguientes documentos:

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Expediente 4. Folio suelto.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 14. Expediente 4. 27. Fol. 1 r.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libro de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 37 r.

571 Los dos máximos exponentes de sus respectivas disciplinas se aunaron en este proyecto. El pago que ambos recibieron respectivamente por su trabajo no deja de ser llamativo al poner en evidencia como el

También para la Catedral y en 1685, Félix de la Riba trabajó en uno de sus espacios más significativos: la antigua capilla donde se albergaba la reliquia del cuerpo de san Julián. Uno de los arcos que enmarcaba la urna se encontraba muy dañado y descompuesto por lo que era preciso repararlo ya que, entre otras cosas, hacía peligrar la conservación de la reja que cerraba el conjunto. Rápidamente se puso manos a la obra pero no como era su costumbre; no compuso ninguna declaración para que fuese entregada al mejor postor a la baja sino que fue él mismo quien cortó la piedra, la talló y la colocó en todos y cada uno de los puntos donde la mencionada arcada estaba en mal estado. De nuevo y a pesar de tratarse de una obra menor que en poco o nada modificaría la apariencia de la capilla, el artífice se mostraba como representante práctico de su profesión relegando a un segundo plano la aparente costumbre que tenían quienes alcanzaban su título de dejar en manos de otros la factura práctica de sus indicaciones teóricas. No cabe duda de que en este comportamiento influiría el hecho de que se tratase de uno de los espacios más venerados del templo y con más significado para los miembros de la mesa capitular quienes, al fin y al cabo, eran los que le proporcionaban trabajo, prestigio, reconocimiento y un sueldo⁵⁷².

Ya casi finalizado 1685, de la Riba rubricaba una declaración en la que demostraba que también era capaz de dictaminar cómo reparar tejados y cómo componer los puntos de fuga de las aguas que sobre ellos incidían para evitar su estancamiento y facilitar su evacuación. Estando varios canalones de la Catedral y el claustro muy dañados se le pidió opinión por lo que estableció que mediante la adhesión de varias piezas colocadas en sus perímetros se solventarían todos los inconvenientes que se estaban dando. En este caso, a pesar de declarar que él era capaz de efectuar estos reparos, fue su Teniente Felipe Crespo quien los ejecutó. Así mismo y también bajo el control del Maestro Mayor, éste reparó varias goteras de la Capilla Onda y de la torre de campanas⁵⁷³.

Mucho más relajado estuvo el artífice al año siguiente ya que apenas existen tres

cargo de Maestro Mayor de Obras era el más reconocido, y por ende remunerado, de la Catedral. Mientras que Cauto apenas fue agraciado con dieciséis y veintiocho reales de vellón correspondientes a dos recibos, el Maestro Mayor recibía ciento treinta por las trazas y condiciones que compuso.

572 Por este trabajo fue remunerado con cincuenta reales de vellón a los que se debe restar el montante de los materiales que empleó por tener que correr estos de su bolsillo.

Datos extraídos de:

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Expediente 4. Folio suelto.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libro de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 38 r.

573 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Expediente 4. 32. Fols. 1 r, 2 r y 3 r.

referencias -también inéditas- que le sitúan atendiendo a varias reformas acontecidas en templos de la Diócesis. Por un lado y aunque se trata de un dato muy somero, declaró que las obras que se habían hecho en la parroquia de Villar del Saz de don Guillén estaban terminadas con gran calidad y perfección⁵⁷⁴. Por otro, viajó de nuevo a Uclés para comprobar que los trabajos de la torre de santa María no se estaban realizando y que, con el paso del tiempo, estaban apareciendo nuevas y numerosas quiebras⁵⁷⁵. En concreto, buena parte de la caña de esta estructura aparecía quebrantada por la mala disposición de los arcos en que recaía y la falta de refuerzo en sus cimientos. Además de tener que macizarse todas estos elementos, de la Riba indicó que se tenía que facilitar el acceso dejando abierta una puerta de piedra labrada con forma de arco bajo en una de las arcadas -la que se encontraba enfrente de la capilla del Cristo de la Piedad-, a la par que se abría otro vano similar que permitiese la circulación en el coro. La entrada de luz en este punto -uno de los aspectos más perseguido por los maestros que trabajaron en este periodo en Cuenca dada la oscuridad que presentaban muchas de las parroquias debido a su origen románico- se haría mediante una ventana de piedra. Además de repararse todas las quiebras, especialmente las existentes en el cuerpo de campanas, el maestro mandó construir una escalera de madera y yeso que permitiese la circulación, un solado raso en el primer cuerpo y un coro capilla también de yeso en el segundo. Por encima del primero de los espacios mencionados se haría una cubierta con estos mismos materiales para evitar un peso excesivo y unos empujes innecesarios y muy dañinos. Como era propio, todos estos materiales correrían por cuenta del maestro que se hiciese con el remate cuyo montante alcanzaba los siete mil seiscientos reales de vellón⁵⁷⁶.

También en 1686, Félix de la Riba tuvo que acudir a Altarejos tras serle notificado de manera oficial por el Concejo de Cuenca -quien actuó como intermediario entre el maestro y el mayordomo de la fábrica de la parroquia de nuestra señora de la Asunción de dicha villa don Lucas López de Novella- que estaba obligado a tantear tanto la parte

574 Apenas es una escueta mención la que se ha hallado en el libro de Actas de 1686. Gracias a ella se puede corroborar esta información.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1686. Libro 159. Fols. 17 v. y 18 r.

575 El visitador de parroquias del Obispado anotaba lo siguiente: “Hay necesidad de torre, y en tanto que se haga conviene cubrir las campanas, que se haría a poco coste, en tanto que es mucha la necesidad y peligro de las campanas”.

MARCOS HUERTA, Braulio: *Tierra de la provincia y obispado de Cuenca*. Vol. III. Cuenca, Braulio Marcos Huerta, 1999, p. 278.

576 Esta declaración se encuentra trascrita en el apéndice documental de este capítulo. DOCUMENTO 8.

más antigua del edificio como una parte nueva que se había construido recientemente ya que había intención de unificarlas para que esta última no pareciese un añadido sin conexión con el resto del conjunto⁵⁷⁷. Tras realizar una vista *in situ* de la primitiva parte del templo, el maestro fue consciente de que se encontraban en muy mal estado tanto el maderaje que la cubría como la cantería con que se había construido. Su reparo se hacía imposible “[...] sin mucha costa y con mucha improporción y fealdad por no poderse continuar con lo obrado de nuevo si no es en la conformidad de la traza y planta de lo nuevo obrado [...]”. Para enlazar la obra nueva con lo antiguo, el maestro manifestó que “[...] lo que pide enteramente son tres capillas a lo largo del cuerpo de la iglesia [...]”⁵⁷⁸. Con este planteamiento, de la Riba se manifestaba como un artista para el que la proporción constituía un principio fundamental que no se debía pasar por alto. Además, queda claro que en el momento en que se encontraba con obras que le permitían eliminar fragmentos o elementos antiguos en favor de otros nuevos diseñados según las técnicas constructivas que se estaban desarrollando en aquella época, no dudaba en imponer su criterio sin dar lugar a ningún otro tipo de opción. Por lo tanto, se puede determinar que los artífices, en las más de las ocasiones, vieron como su inventiva quedaba delimitada por las necesidades acuciantes que había de conservar lo antiguo y de economizar al máximo. Cuando les era posible dar rienda suelta a su saber hacer no dudaban en manifestar su capacidad para atender a otro tipo de planteamientos más novedosos.

Para hacer entender mejor sus indicaciones, el Maestro Mayor hizo acompañar su declaración -rubricada a 5 de mayo de 1686- de una planta y un alzado donde también insertó el dibujo de una portada. Con ello pretendía, como era típico, ejemplificar sus palabras de una forma visual mucho más entendible por quienes, no siendo peritos en estas artes, debían decidir sobre lo que era oportuno o no ejecutar.

577 Los elementos más antiguos datarían de las primeras obras que se iniciaron en el templo en 1561, por las que se había dado lugar a una construcción de tres naves de mampostería cubiertas con madera, o de 1580, cuando se labraron una capilla mayor con dos laterales.

AA.VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., p. 31

578 Véase esta declaración en el DOCUMENTO 9 del apéndice documental dedicado a las biografías de los Maestros Mayores del Obispado de Cuenca.

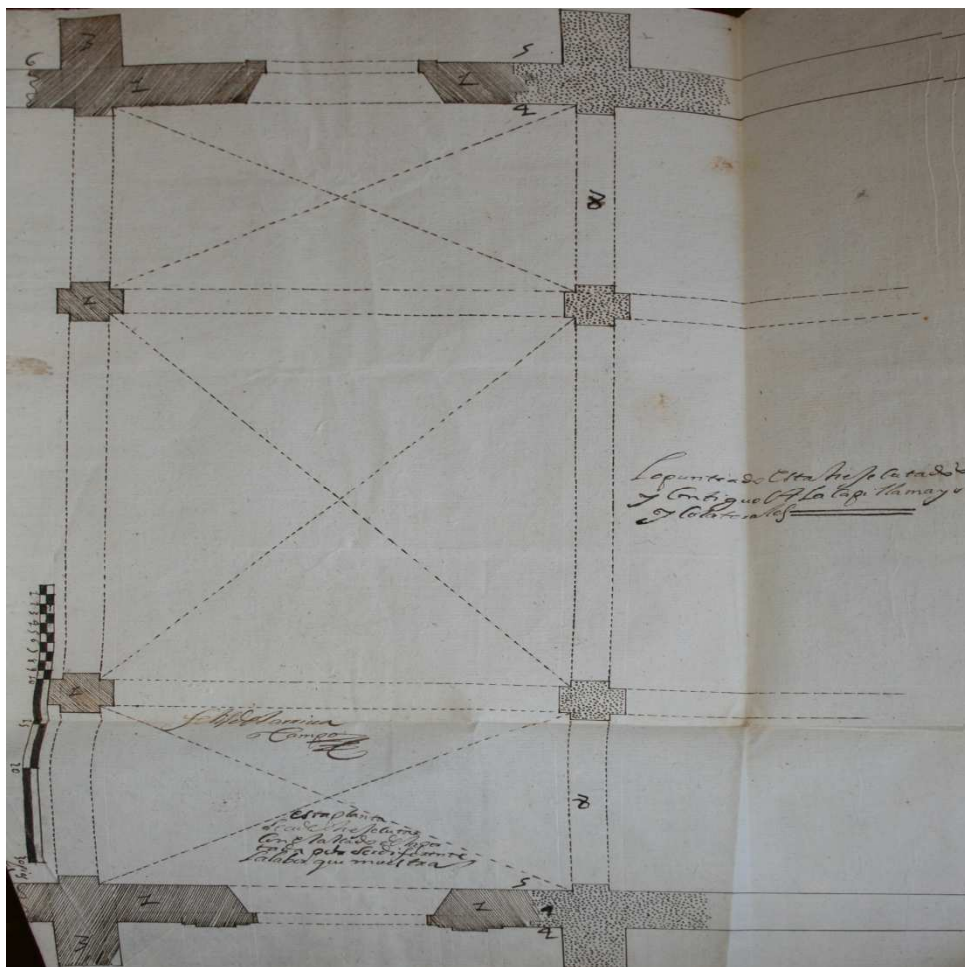


Fig. 1. Planta de la disposición con que se uniría la Capilla Mayor de la parroquia de Altarejos con la obra nueva que se había ejecutado en el resto del templo. 1686. Félix de la Riba. A. D. C.

Retomando el discurso de su declaración, el artífice destacó el estado ruinoso de la zona más antigua del templo y, en especial, de la nave donde estaban las puertas principales. Para solventar esta situación había que demoler dicho cuerpo, con sumo cuidado para aprovechar posteriormente los materiales originales, y reconstruirlo siguiendo la planta que adjuntaba (Fig.1). En ella, señalaba que zonas se encontraban anexas a la capilla mayor mediante un punteado -al margen se puede leer *lo punteado esta hejexecutado y contiguo a la capilla mayor y colaterales*- y como la cubrición de todo el espacio se debía materializar conformando bóvedas de arista que nada tenían que ver con el típico armazón de madera que cubría este tipo de edificios en Cuenca.

En oposición a esta aparente falta de conservadurismo, de la Riba sí que recomendó mantener en altura la disposición primitiva del templo para lo que, al trazar el alzado (Fig. 2), dispuso la forma exacta que debía tener la molduración de pedestales, columnas y cornisas y el lugar donde ubicar una ventana que se hacía imprescindible abrir y que debía quedar correspondiente con el resto del conjunto.



Fig. 2. Alzado y diseño de portada para la parroquia de Altarejos. 1686. Félix de la Riba. A. D. C.

Sus propias palabras escritas en este dibujo no dejan lugar a la duda de cómo se tenía que componer esta parte de su proyecto: *esta planta se a de hejecute con el alzado de la portada por ser diferente la labor que muestra*. De la misma manera, también anotaba que con ello se seguía el mismo lenguaje compositivo del edificio sin ninguna modificación con respecto a su léxico original: *=esta coronacion de cornisa se a de hejecute con la que tiene hoy la yglesia= sin faltar en cosa alguna*.

Continuaba el artífice alegando que era oportuno construir dos portadas correspondientes entre sí. Al respecto de la primera anotaba que casi toda ella debía ser de piedra en sus partes aunque en algunas otras se emplearía ladrillo para, posteriormente, recubrirla con yeso. Sobre la segunda afirmaba que se haría rasa con un arco de medio punto y unas jambas que se acoplasen al hueco que dejaba la pared que la albergaría. No indicando exactamente a cuál de las dos puertas respondía el dibujo que realizó cabe analizarlo para entender que pretendía el maestro con su diseño.

Poco innovador y con un profundo estilo clasicista de formas renacentistas, de la Riba

organizó esta portada en un único cuerpo empleando lo que parecen dos pilastras lisas de orden dórico con baquetón sobre pedestales. Un arquitrabe con entablamento, friso y cornisa lisas sustenta un frontón triangular moldurado con el interior decorado por un óculo. Al respecto de la cornisa anotaba el maestro la siguiente leyenda: *a de bolar la cornisa pie y quarto que por no poderse demostrar los miembros se demuestra Asi.*

La zona de acceso se marcó mediante un arco de medio punto liso asentado también sobre pilastras sin que se aprecie, al igual que en el resto del conjunto, ningún tipo de concesión de carácter ornamental o figurativo (Fig. 3). Las causas de que finalmente no se edificase lo propuesto por de la Riba se localizan, cómo era de esperar y como se detallará a continuación, en la falta de dinero y en lo desorbitadas que resultaron las cantidades presupuestadas para aquellos que debían hacer frente a su desembolso.

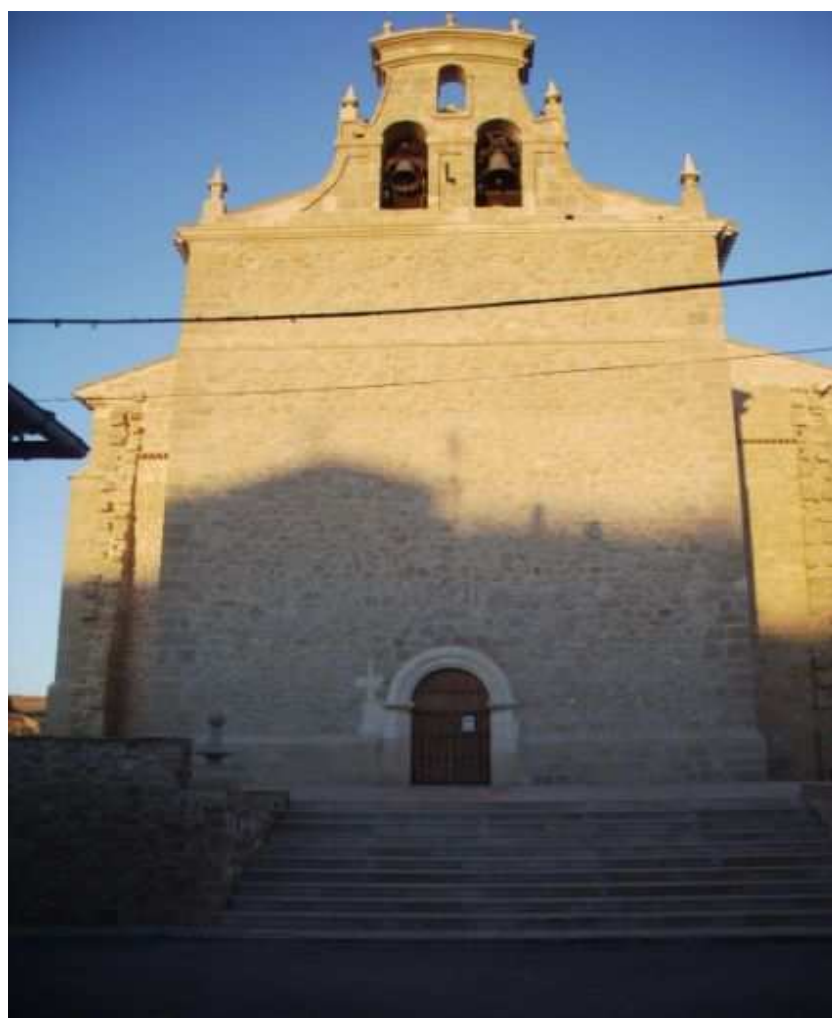


Fig. 3. Actual portada de la parroquia de Altarejos.

De haberse edificado habría sido muy similar a la que en el siglo XVI -en torno a 1525 y 1530- se realizó en la parroquia de san Miguel Arcángel de Mota del Cuervo. La

influencia de los motivos difundidos por fray Lorenzo de san Nicolás en su *Arte y Uso de la Arquitectura* es innegable aunque no cabe duda de que, si no se puede afirmar con rotundidad que manejase este texto, sí tuvo la posibilidad de asimilarlo en obras que se realizaron en el obispado conquense.

Nada hacía esperar a los interesados que debían contribuir económicamente en estos trabajos que la indicación del Maestro Mayor fuese tan ambiciosa a la par que mucho más costosa de lo que esperaban. Los veintitrés mil cuatrocientos reales de vellón en que quedaron tasadas las obras dieron lugar a que tanto al mayordomo como al cura de Altarejos instigasen a de la Riba a que se olvidase por completo de lo que había declarado y confeccionase una segunda declaración en la que simplemente detallase la forma más económica de atender a las necesidades del templo. Ocupado en otros menesteres que se detallarán a continuación, el Maestro Mayor demoró su visita casi un año. A 27 de junio 1687 declaraba que dos de las columnas del cuerpo de la parroquia estaban totalmente desniveladas y vencidas por el empuje de los arcos que sustentaban; para que no se derrumbasen por completo se debían apuntalar con dos estribos de piedra labrada. Parte del suelo de la tribuna se tenía que solar de nuevo con yeso mientras que en el campanario se sustituiría una viga por estar la que se tenía totalmente tronchada. Así mismo, se cerrarían las quiebras del caracol de la torre y se volvería a retejar todo el conjunto. Todo esto, apenas si alcanzaría un coste de tres mil reales de vellón por lo que se decidió que finalmente fuesen estas premisas las que se llevasen a cabo⁵⁷⁹. Una vez más, la falta de dinero y la escasa iniciativa de los promotores por adecuar los templos a las necesidades y, sobre todo, los gustos del momento, dio al traste con un interesante proyecto. El elegido para materializar lo indicado por el Maestro Mayor fue Francisco Alonso de la Riba, maestro de cantería y vecino de Cuenca aunque natural de Galizano. Por el momento no se puede afirmar que la coincidencia de apellidos entre este artífice y el Maestro Mayor respondiese a cierto parentesco entre ambos aunque, dada la costumbre de los canteros cántabros de viajar en cuadrillas formadas por miembros de una misma familia, se pueda tener presente esta posibilidad.

A pesar de que estas obras fueron dadas por buenas en 1689 por el Teniente de Maestro Mayor Felipe Crespo, lo que más llamaba la atención a quien visitaba el templo era la disonancia entre los dos espacios que se habían edificado en épocas diferentes. Así, el Visitador del Obispado declaraba en 1712 lo siguiente: “Material admirable por dentro

579 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1163-23. Sin foliar.

y por fuera aunque falta para su correspondencia un gran cuerpo de iglesia muy costoso”.⁵⁸⁰

*Memoria de los Repagos de Anterioridad que se han hecho
en la obra y gloria de la casa de la Virgen del Palmar
de San Juan como sigue y obran de la fabrica*

*Primera mente el Alcaide que se le
dio el mes de agosto de 1685 en la
fuerza de el clauso En que entra
en diez y siete barcos de quinquas
que y mportan cada una ciento
y ochenta reales — D 170*

*Mas en otros de febrero de 86 la
gracia de la casa de la Virgen del
Palmar y finiquita la obra de la casa
— D 050*

*Mas la gracia de la casa de la Virgen del
Palmar en la casa de la Virgen del
Palmar veinte y ocho — D 020*

*Mas en el mes de marzo de 86
seguieron diez y ocho barcos de la
En la nave de Santa Maria Sebastian
que el todo es de tamentar, con lo — D 100*

*Mentado de trescientos y noventa y tres
Alanta Nave que me ha pagado
de la casa de la Virgen del Palmar en la casa de la Virgen del
Palmar de 1686 — D 390*

*Felipe Ladina
Campos*

Fig. 4. Recibo rubricado por Félix de la Riba donde se registran los pagos que en 1686 varios trabajos que realizó durante ese mismo año y 1685 en la Catedral de Cuenca.

581 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Expediente 4. Folio suelto.
Memoria de los reparos de cantería que se an echo en la santa yglesia de Cuenca de horden del S^r Dⁿ
alonso de Alarcon canonigo y obrero de la fabrica.

Parece extraño que un arquitecto de la talla del Maestro Mayor de un obispado diese respuesta a este tipo de mandatos poco relevantes y que muy fácilmente podrían ser realizados por cualquier otro maestro de menor rango. Es probable que de la Riba tuviese todavía cierta necesidad de conseguir el beneplácito y el respaldo del Cabildo porque, a pesar de los reconocimientos verbales o de su nombramiento, no contaba con ningún tipo de ayuda económica más allá de los ingresos que le recaían de trabajos concretos. No extraña por tanto que se viese obligado a aceptar cualquier tipo de tarea que le permitiese contar con algún sueldo o ayuda para poder sobrevivir.

Cansado de esta práctica, que además nada tenía que ver con lo que anteriormente había sucedido con sus predecesores en el cargo de Maestro Mayor, Félix de la Riba demandó al Cabildo -a 23 de agosto de 1687- ser reconocido con algún tipo de pago fijo, ya fuese en dinero o en especie:

“Petición de Félix de la Riba Campo.

Leyose petición de Félix de la Riba maestro mayor de obras de este obispado en que dice que a los demás sus antecesores el cabildo, además de haberles honrado con el título de su maestro mayor, mandó pagarles por vía de ayuda de costa o salario diferentes cantidades de trigo y maravedíes. Y que él ha asistido a cuanto se ha ofrecido y se le ha mandado por el cabildo y señores sus comisarios suplica al cabildo se sirva de hacerle maestro como a los demás sus antecesores. Y el cabildo acordó que sobre lo susodicho informe el señor obrero”⁵⁸².

Previamente a la emisión de esta petición y fiel a sus quehaceres y a su entrega total para con el Cabildo, el artífice quedó vinculado a la parroquia de la villa de Chumillas tal y como se extrae de una carta que llegó a la Catedral a principios del mes de marzo. En ella, el párroco de dicha localidad comunicaba a los miembros del capítulo que el Maestro Mayor había visitado el templo, que tenía elaborada una declaración donde reflejaba sus apreciaciones y que ésta no le parecía nada convincente por considerar que en ella se incluían más reparos de los que eran precisos. Alegaba así mismo que con esto aumentaban los trabajos y, en consecuencia, el coste que debían asumir aquellos que los debían abonar⁵⁸³. Debido a estas quejas y aunque no se suspendieron las obras sí

582 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Actas Capitulares. Año 1687. Libro 160. Fol. 85 v.

No se ha localizado ningún tipo de referencia que permita saber si tal demanda fue tenida en cuenta o no aunque por el devenir de la trayectoria profesional del artífice parece probable conjeturar que nada consiguió con su queja.

583 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1687. Libro 160. Fols. 16 r. y 17 v.

Este tipo de acusaciones, tal y como se ha constatado también al estudiar la figura artística de Domingo Ruiz, no eran novedosas a oídos del Cabildo. En más de una ocasión se había discutido sobre ello en las reuniones capitulares por lo que se había decidido crear por aquellas mismas fechas la figura del protector de obras de las iglesias para que se evitasen los añadidos superfluos:

“El señor deán propuso que en diferentes ocasiones se ha dado en el cabildo cuan preciso y necesario es el que siempre que se presenta hacer alguna obra en las iglesias de este obispado vaya persona por parte del cabildo a reconocerla y ver si es precisa y necesaria por

que se redujo la cantidad de elementos a modificar. En 1689 ya se contaba con todos los materiales para abordar esta empresa⁵⁸⁴ siendo interesante destacar, entre los principales cambios que se dieron al respecto del proyecto de de la Riba, la decisión de no sustituir el techo de madera que cerraba el templo, el cual aun hoy se puede contemplar, por las típicas bóvedas de arista que se aplicaban en aquellos momentos en este tipo de reformas⁵⁸⁵.

Analizando estos dos últimos episodios es fácil entender que desde el Cabildo se perdiese un poco la confianza en el maestro y se llegase incluso a considerar que reclamaba más de lo que estaban dispuestos a ofrecerle. No se le vuelve a localizar en ninguna otra ocasión trabajando por encargo en la diócesis y sólo en una intervención para la Catedral se solicitaron de nuevo sus servicios. Esta nueva actuación inédita de Félix de la Riba le sitúa respondiendo en septiembre de 1688 al interés que tenían los cofrades del Santísimo Sacramento de blanquear la capilla de Santiago por estar muy ennegrecida y ser muy antigua. Para ellos trazó un diseño al que se refirieron de la siguiente manera: “[...] dejándola imitada de sillería según el dibujo hecho por el maestro mayor de obras del obispado [...]”⁵⁸⁶. Tal indicación deja claro una vez más que el maestro era conocedor de las técnicas más propias de su tiempo al hallarse capacitado

la experiencia que se tiene de que los maestros en quien se encarga, por su conveniencia, declaran ser menester hacer mucha más obra de la que se necesita”

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1686. Libro 159. Fols. 76 v. y 77 r.

584 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1689. Libro 162. Fol. 28 v.

“Obra de la iglesia de Chumillas.

Leyose petición del mayordomo de la iglesia de Chumillas suplicando al cabildo que por estar juntos los materiales para hacer la dicha obra de la iglesia se hiciese de mandarle librar el primer plazo que estaba cumplido de los 917 reales repartidos al cabildo. Y el cabildo acordó que el señor capellán mayor se informe del estado en que esta dicha obra y informe al cabildo para determinar lo que convenga”.

585 Sobre lo que concretamente aconteció en esta reforma véase AA.VV.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca...*, op. cit., p. 117.

Asimilando desde un punto de vista positivo esta coyuntura, no se puede negar que gracias a que se frenaron en parte las intenciones del Maestro Mayor se conserva uno de los alfarjes más interesantes del obispado. Ocupa todo el cuerpo de la iglesia con sus nueve vigas apoyadas en zapatas que sirven para distribuir delicados pares e hileras en grupos de cuatro casetones.

586 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1688. Libro 161. Fol. 73 v.

Actualmente esta capilla se encuentra encalada en su totalidad por lo que resulta difícil saber si, finalmente, el proyecto trazado por Félix de la Riba -que también incluía la sustitución de una reja antigua por otra nueva que se había encargado a un artífice experto en la materia del que no se detalló el nombre- fue llevado a cabo. No hay constancia de que esto fuese así pero tampoco se puede afirmar con rotundidad que no ocurriese. Catas en los paramentos de dicho espacio solventarían esta duda permitirían poner de manifiesto un buen ejemplo de la costumbre de la época de revocar espacios de escaso valor constructivo con estucos o recubrimientos que imitasen el material pétreo.

para falsear materiales pobres a fin de que aparentasen mayor calidad. Esta técnica del revoco en yeso al que se aplicaba por encima un dibujo que imitaba la piedra era propia de los artífices del barroco que generaban auténticas escenografías constructivas a fin de dotar a sus obras de la mayor hermosura y supuesta calidad.

A fecha de 1689, ostentaba el cargo de Maestro Mayor del Obispado un desconocido Andrés Martínez quien remataba -tal y como se ha anotado al atender a la edificación de los corredores de la Plaza Mayor- la reforma de uno de los basamentos de un pilar de los corredores de la plaza diseñados por De la Riba. Se desconoce qué hecho concreto motivaría este deceso del artista en el cargo aunque se pueden barajar varias posibilidades dada la ausencia total de datos en la documentación consultada. Pudo ser que, si no contaba con el apoyo suficiente por parte del Cabildo a la hora de recibir un sueldo o alguna remuneración fija, el artista no fuese capaz de mantenerse económicamente en Cuenca y decidiese volver a su Cantabria natal; pudo encontrar ofertas mejores en cualquier otro obispado o trabajando para algún particular le asegurase; así mismo, pudo haber fallecido dejando su cargo vacante.

La ausencia de información sobre su nacimiento, sobre sus primeros años de vida y su formación de adolescente así como sobre su último periodo en Cuenca dejan en el ámbito de la duda muchos aspectos que, en un futuro, se intentarán solventar con nuevas y más complejas investigaciones. De lo que no cabe duda es de que Félix de la Riba, a pesar de ser un artífice foráneo, alcanzó el más alto cargo al que podía aspirar un maestro de obras en Cuenca. Supo manifestarse como un artífice completamente formado, tanto en la vertiente teórica como en la práctica de la arquitectura, respondiendo a los encargos que se le encomendaron y manifestando estar en conexión con los principios, gustos y costumbres propios de la arquitectura del momento.

4.2.3

Fray Domingo Ruiz

Caramuel, Fray Lorenzo de San Nicolás o Tosca son algunos de los nombres que vienen rápidamente a la memoria si se pretende configurar una relación de frailes que, en época barroca, intervinieron tanto en obras arquitectónicas concretas como en la confección de tratados y escritos referentes a esta disciplina. A todos ellos, sería fácil añadir el nombre de algunos religiosos extranjeros que atendieron a incursiones artísticas similares. Lejos de éstas y otras conocidas personalidades, resulta más

complicado recordar a los frailes arquitectos que durante los siglos XVII y XVIII trabajaron en España al servicio y en pro de la arquitectura sin llegar a ser figuras de primer orden, ya que si bien es cierto que han sido objeto de estudio, se trata de un tema poco conocido y trabajado por la historia del arte. No son pocos los estudios que han abordado el análisis de sus personalidades artísticas aunque hay zonas geográficas, como es el caso de Cuenca, que -aunque ya cuenta con interesantes textos que serán presentados a continuación- carece de un corpus sobre esta faceta profesional desarrollada por ciertos clérigos.

En un periodo en que España estaba regida por las directrices y postulados propios del Antiguo Régimen, la sociedad se veía sometida a una férrea división estamental en la que la iglesia contaba con una serie de privilegios que le otorgaban una importancia singular. No es de extrañar en este sentido, que los miembros del clero tuviesen total acceso a la cultura circundante y que tanto los cabildos catedralicios como las órdenes religiosas abogaran por cimentar la educación de sus miembros en colegios y escuelas que constituirían el complemento perfecto para una educación seglar. El estudio de disciplinas artísticas y, por tanto, de la arquitectura sirvió para sintetizar y materializar estos dos aspectos: la superioridad de la iglesia y el acceso directo de sus miembros a la erudición y el saber. Parte de los clérigos que se dedicaron al estudio de las artes tenían en sus manos la defensa y el desarrollo de ambos rasgos, convirtiéndose en claros representantes de la cultura arquitectónica de su tiempo. Esta es la razón de que sus intervenciones, declaraciones, memorias y escritos adquirieran gran importancia y fuesen requeridos continuamente por sus elevados conocimientos teóricos, en contraposición a la formación práctica de otros artífices que quedaban adscritos a las comunidades religiosas por ser capaces de atender únicamente a pequeñas reparaciones que no requerían de una formación elevada⁵⁸⁷.

No siendo posible ejecutar en este estudio un análisis detallado del papel global de los frailes arquitectos en el barroco conquense, sí se debe aludir a que algunos de estos artífices vinculados a la iglesia han sido objeto de estudios, de mayor o menor

587 Un ejemplo en este sentido lo constituye el Monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de Valencia, donde este tipo de habilidades prácticas eran tenidas en cuenta como algo primordial a la hora de aceptar monjes en tiempo de plena actividad constructiva.

Véase la relación presentada por Luis Arciniega García de los miembros de la comunidad que participaron directamente en las obras constructivas de este monasterio y de como en el siglo XVIII fue cada vez mayor el protagonismo de los frailes arquitectos en tierras valencianas.

ARCINIEGA GARCÍA, Luis: *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. Vol. II. Valencia, Biblioteca Valenciana – Generalitat Valenciana, 2001, pp. 183-201.

envergadura. Los escritos que analizan las vidas y obras de fray Alberto de la Madre de Dios, don Bartolomé Ferrer —objeto de estudio en un apartado de esta tesis doctoral—, fray Nicolás de la Purificación o fray Manuel de Santa Teresa⁵⁸⁸ permiten comprender que sus actuaciones y el papel que desarrollaron en relación con la producción arquitectónica de dicho periodo en el obispado no fue algo puntual sino una costumbre enraizada y muy determinante a la hora de constituir el panorama completo de todos y cada uno de los aspectos que caracterizaron esta arquitectura.

Un buen ejemplo para la historia del arte hispánico de este periodo en general y de Cuenca en particular es el de fray Domingo Ruiz quien, durante un corto periodo de tiempo, ostentó el cargo de Maestro Mayor de Obras del Obispado. Su personalidad artística y profesional enlaza con la tradición de frailes arquitectos españoles que dedicaron parte de su vida al diseño y erección de edificios de nueva planta y a la remodelación o reparo de otros cuya antigüedad, desperfectos o poco arte demandaban cualquier tipo de actuación constructiva. Sin embargo, no ha sido objeto de ningún tipo de estudio que aporte luz al desconocimiento que se tiene tanto de su faceta profesional como de lo tocante a su vida personal. No se debe pasar por alto ante esto, tal y como ya se ha señalado al abordar la figura de Domingo Ruiz, que ambos compartieron nombre y apellidos y que los dos recibieron el título de Maestro Mayor en un mismo intervalo de tiempo lo que ha dificultado notablemente su estudio. Aun así, existen diversas referencias bibliográficas que barajan la posibilidad de que fray Domingo diseñase el convento de la Merced de Cuenca cuando éste se trasladó de su emplazamiento original a un palacio cedido por los Marqueses de Cañete. Sí se sabe a ciencia cierta que trabajó en la elaboración de las condiciones necesarias para los

588 Fray Nicolás de la Purificación declaraba en 1649 haber visto el mal estado en que se encontraba uno de los chapiteles de la catedral, el carmelita fray Manuel de Santa Teresa se enfrentó en varias ocasiones con el maestro mayor de obras José Arroyo durante el periodo de tiempo que permaneció en Cuenca y fray Alberto de la Madre de Dios constituye un interesante paradigma de los que fue un arquitecto en el siglo XVI; sus obras para la capilla de la Virgen del Sagrario de la Catedral o las trazas que efectuó para la Capilla Mayor de la parroquia de Gascuña son sólo varios ejemplos en este sentido.

Vid respectivamente LUJÁN LÓPEZ, Francisco B.: “Fray Alberto de la Madre de Dios, autor de las trazas de la Capilla Mayor de la iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de Gascuña. Cuenca”. En *El arte de la cantería*. Actas de Congreso. Santander, 2003, pp. 243-270; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro M.: “Arquitectura, Clima y Topografía: el carmelita fray Alberto en Cuenca”..., op. cit., pp. 81-106; BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca*..., op.cit., pp. 190, 217-218; _____: “El arquitecto cántabro fray Alberto de la Madre de Dios y la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario de la Catedral de Cuenca”. En *Altamira*. Núm. 48. Centro de Estudios Trasmeranos, 1989, pp.91-112;

reparos que precisaba, a finales de 1695, la iglesia de santo Domingo de Silos⁵⁸⁹. A continuación, se exponen una serie de informaciones -en su mayor parte inéditas- que ayudarán a comprender diversos aspectos de la trayectoria de este artífice.

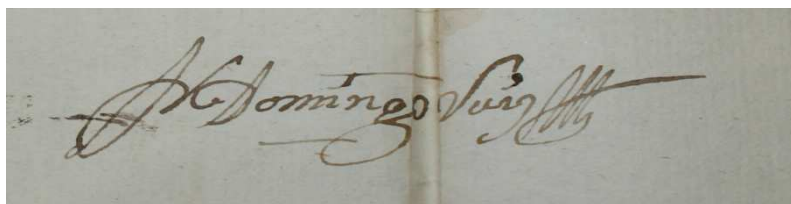


Fig. 1. Detalle de la firma de fray Domingo Ruiz extraído de la planta que confeccionó para la parroquia de Castillo de Garcimuñoz.

Por el momento se desconoce el lugar de nacimiento de fray Domingo Ruiz (Fig. 1) aunque no ocurre lo mismo con el año: 1642⁵⁹⁰. Nada se sabe tampoco de cómo transcurrieron sus primeros años de vida, de cómo se desarrolló su juventud o de cuando decidió abrazar la vida clerical y bajo qué condicionantes lo hizo. Pasando a formar parte de la comunidad de la Merced, tuvo que ser este ámbito y la erudición que posibilitaba lo que permitió al fraile adquirir progresivamente conocimientos de arquitectura. No es descabellado pensar que, muy probablemente, esta unión con la iglesia se produjese en la misma ciudad de Cuenca donde dicha orden poseía un convento al que, a lo largo de su vida, estuvo muy vinculado.

Más allá de su condición de clérigo, su conexión con la arquitectura tuvo que ser también continua a lo largo de su vida ya que la primera vez que aparece relacionado con la Catedral de Cuenca y su Cabildo ya lo hace como Maestro Mayor. Este dato se fecha a 14 de octubre de 1693 y casi con total seguridad habría que buscar su explicación en que el cargo permanecería vacante tras haber cesado en él Félix de la Riba y haberlo ocupado, eso sí por un periodo muy breve, Andrés Martínez. Respondiendo a este título, viajó fray Domingo a las localidades de Tarancón y Santa Cruz de la Zarza para valorar el estado de algunos de sus templos y, aunque no se han localizado los textos que redactó, si se hizo mención a sus palabras en el libro de Actas Capitulares de aquel año:

589 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura Barroca en Cuenca...*, op.cit., pp. 238-240; HERRERA CASADO, Antonio: *Monasterios y Conventos de Castilla La Mancha*. Guadalajara, Consejería de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2005, p. 72.

590 Este dato se deduce de dos declaraciones que rubricó al atender a la reconstrucción de la iglesia de El Castillo de Garcimuñoz donde afirmaba contar con 58 y 61 años respectivamente en 1700 y 1703. A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1101-6. Sin foliar.

“El señor don Juan Antonio Castillo capellán mayor dijo que, en virtud de la comisión que el Cabildo le dio en el que tuvo en 19 de septiembre ha estado en las villas de Tarancón y Santa Cruz de la Zarza y reconocido las obras que se pretenden hacer en las parroquiales de ellas juntamente y con asistencia del padre fray Domingo Ruiz religioso de la orden de la merced y Maestro Mayor de obras de este obispado [...]

Y en la de Tarancón parece ser el que se acabe la iglesia según y en la forma que se manifiesta [...]

Y así mismo dijo que había pasado a Santa Cruz de la Zarza a ver la dicha iglesia de Santiago de ella con el Maestro Mayor y que había hallado estar muy necesitada de reparos y especialmente la torre que está amenazando ruina y por haber en dicha villa otra parroquia y un convento de religiosos de la trinidad no sería necesario hacer la obra por entero de la dicha iglesia de Santiago como lo pretenden los de aquella villa si solamente repararla según la declaración y traza que ha hecho el Maestro Mayor que ha traído y por ella parece que tendrá de todo coste de orden 125000 reales de vellón [...]”⁵⁹¹.

En alusión a la parroquia de Tarancón afirmaba el maestro de forma muy breve que debía finalizarse tal y como se había ido construyendo hasta aquel momento. Con motivo del mal estado de la parroquia de Santiago de la villa de Santa Cruz de la Zarza, atendía a que se tenía que reparar el edificio en general y en especial su torre. Como existían otros dos lugares en dicha villa donde poder celebrarse oficios religiosos, no se veía conveniente dar lugar a una reforma de gran envergadura que era lo que pretendían los fieles de dicha localidad. Para ello se había hecho configurar a fray Domingo una traza con sus correspondientes condiciones para acometer obras de menor impronta. De la elevada suma con que valoró sus indicaciones -ciento veinticinco mil reales de vellón- se deduce que no debieron ser tan someras como se presuponía. Los orígenes de la primitiva edificación hay que buscarlos en 1180 cuando los caballeros santiaguistas mandaron erigir en la villa un templo. Con planta de cruz latina se fue desarrollando un edificio de tres naves de desigual altura –la central más elevada- y coro bajo trasero. En torno a 1603 toda la cantería estaba concluida y poco o nada se constata que se hiciese hasta el siglo XVII salvo la erección de una sacristía⁵⁹². La antigüedad que pudo contemplar el maestro sería manifiesta y no debieron ser pocas las modificaciones o reparos que se necesitaban; los gustos del momento también corroborarían su inclinación por un proyecto ambicioso que transformase el conjunto. Localizar la declaración expuesta por Ruiz sería de gran ayuda a la hora de corroborar que fue lo que se realizó. La enorme reforma que sufrió el templo en el siglo XIX debido a los

591 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1693. Libro 166. Fols. 103 r.

592 AA. VV.: *Castilla La Mancha. Guía de Patrimonio Cultural*. Tom 3. Toledo, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2011, p. 236; GUERRERO VENTAS, Pedro: *La piedad popular en la diócesis de Toledo*. Toledo, Instituto Teológico san Ildefonso, 2004, p. 93; AA. VV.: *El siglo del Renacimiento*. Madrid, Akal, 1998, p. 81.

cuantiosos daños que provocó en él la Guerra de la Independencia –en concreto la Batalla de Uclés que tuvo lugar en 1809- impide conjeturar en demasía sobre esto a la espera hallar nuevos datos.

Esa misma falta de información se vuelve a repetir en el momento en el que el Maestro Mayor atendió a las enormes y múltiples quiebras que en 1694 presentaba la parroquia de santa María de Gracia de Cuenca. El paso del tiempo, la climatología y la antigüedad del edificio hacían peligrar la procesión de las letanías que se celebraba todos los años y que transcurría desde la Catedral hasta allí. Enterados de este inconveniente, los miembros de la mesa capitular ordenaron que tanto fray Domingo Ruiz como otros maestros inteligentes y doctos en materia arquitectónica emitiesen su opinión. Las conclusiones a que se llegó no pudieron ser más divergentes, llamativas y dispares ya que mientras unos opinaban que la ruina del edificio era inminente, otros afirmaban que no necesitaba reparo alguno. El Maestro Mayor fue de los que se mostró muy alarmado por lo que vio y no dudó en manifestar lo que pensaba en presencia del mismísimo obispo de la ciudad:

“[...] esta santa iglesia amenazaba ruina asegurando este peligro fray Domingo Ruiz Maestro Mayor de obras de este obispado en presencia del señor Obispo [...]”⁵⁹³.

A pesar de este llamamiento, el Cabildo no tomó ninguna decisión y fray Domingo se vio liberado de tener que dedicarse a esta empresa. Ante este hecho, los canónigos decidieron ocupar su tiempo instándole a que atendiese a las continuas peticiones que llegaban desde parroquias de la diócesis. Sin embargo y hasta que se demuestre lo contrario, el clérigo no respondió a estos pedimentos hasta 1699 cuando se vio obligado a intervenir en el dilatado y ya mencionado proceso de remodelación de la parroquia de Tarancón que tan bien conocía. Su salida de Cuenca camino de esta villa se fecha el 6 de febrero de dicho año y nada se conocía sobre este hecho hasta hoy. Era su obligación remitir una carta al capítulo en la que detallase minuciosamente el estado del templo⁵⁹⁴

593 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1694. Libro 167. Fol. 38 r.

A pesar de estas palabras, lo único que determinó el Cabildo fue trasladar la mencionada procesión a la parroquia de la santa Cruz. Nada se decidió sobre que hacer con el edificio muy probablemente por no poder hacer frente al enorme coste que implicaría reformarlo. Esta era una intervención que se estaba dejando de lado desde 1675 y sobre la que nada se decidió hasta 1728 cuando se elaboraron trazas y condiciones.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1694. Libro 167. Fols. 46 v. y 47 r.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1695. Libro 168. Fol. 79 r.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 36. Sin foliar.

594 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1699. Libro 172. Fol. 13 r.

y, a pesar de que no se ha localizado, no cabe duda de que respondería a tal demanda resumiendo que fue lo que se encontró allí con anterioridad a que tuviesen lugar las importantes modificaciones del templo que se hicieron a lo largo de las primeras décadas del siglo XVIII.

También en aquel mismo año, aunque algunos meses más tarde, fray Domingo Ruiz se trasladó a Torrubia del Campo -pueblo perteneciente actualmente a la provincia de Guadalajara- para responder a una petición del cura de la parroquia de nuestra señora del Valle quien había demandado al Cabildo que enviase al Maestro Mayor para que elaborase las trazas y condiciones con las que hacer una capilla mayor con sus colaterales. Alegando estar ocupado en otros menesteres, éste no se presentó y algunos canónigos decidieron pedir a don Bartolomé Ferrer que fuese él quien confeccionase el diseño y a Gregorio Díaz de Palacios que elaborase las condiciones que lo acompañarían. Enterado de esto el resto de la mesa capitular se consideró que no era factible que se aprobase ningún trabajo sin que se hubiese valorado previamente por el Maestro Mayor y que había que esperar a que se conociese su dictamen. Elaborados los documentos pertinentes, fray Ruiz no dudó en dar por buenas las propuestas de ambos maestros añadiendo en el texto que redactó que la sacristía que se quería edificar debía tener un cielo raso en su media caña y que una ventana de tres tercias de ancho y cuatro de alto debía aportar luz al conjunto; se repite así una vez más una de las apreciaciones que más tenían en cuenta los maestros que abordaban una reforma en alguna parroquia conquense durante esta época: era esencial asegurar la entrada de luz a unos espacios sombríos. Indicaba el maestro también que el coste total de estos trabajos sería de diez mil quinientos reales de vellón y se comprometía a hacerlos él mismo:

“Se puede ejecutar dicha obra por diez mil y quinientos reales de vellón advirtiéndole que la sacristía ha de ser de cielo raso en su media caña alrededor. Y la ventana ha de tener tres tercias de ancho y cuatro de alto. Y me obligo hacerlo por la cantidad que llevo dicha no habiendo otro que haga mejora [...]”⁵⁹⁵.

Se demuestra con esto que fray Domingo Ruiz no sólo era capaz de componer trazas y hacer declaraciones ya que la faceta práctica de su profesión no le era en absoluto desconocida. Además, es probable que con su intención el maestro no sólo se asegurase el ir adquiriendo un mayor bagaje sino que gracias a ello podía dar lugar a que sus

595 A pesar de haberse insertado en el discurso de este apartado este pequeño fragmento, la declaración completa se encuentra transcrita en el apéndice documental. DOCUMENTO 10.

gustos e ideas aflorasen en aquello que realizaba⁵⁹⁶.

De forma paralela a esta intervención, fray Domingo Ruiz se vio inmerso en la continuación del ya mencionado pleito por el que se acusó a su homónimo Domingo Ruiz de haber errado en la reedificación de la parroquia de Castillo de Garcimuñoz y por el cual perdió su cargo de Maestro Mayor. Los numerosos inconvenientes, errores y retrasos que durante un largo periodo de tiempo tuvieron lugar a raíz de las obras que se iniciaron dieron lugar a que, todavía a finales del siglo XVII, no se hubiese avanzado en su culminación muy a pesar de haberse recurrido al ya citado maestro foráneo Francisco Reynel, para que completase el proyecto.

En 1698 ya se había pedido a fray Domingo que viajase a esta localidad para que juzgase el porqué de que la parroquia de san Juan Bautista continuaba en estado de ruina total. Elaborando, como era propio, una declaración donde se insertaron todas sus apreciaciones gracias a ella se puede saber -dado que estos son datos desconocidos hasta la fecha- que lo más preocupante eran los enormes problemas de asentamiento que tenía el edificio. Para corroborar esto, el artífice había hecho desenterrar los cimientos y había advertido que varias piezas estructurales, como por ejemplo las dos pilastras sobre las que asentaba una media naranja, no llegaban a recaer sobre ellos; su demolición era por tanto, inevitable. Alegando que no le había sido posible ver la planta que años antes había compuesto Juan del Pontón Setién y que sólo contaba con las condiciones emitidas por Domingo Ruiz, el Maestro Mayor decidió confeccionar una nueva planta que imitase la original que se estaba siguiendo para construir el templo y así dar lugar a que quedase más claro visualmente lo que se debía llevar a cabo (Fig. 2 y Fig. 3).

La ausencia de un dibujo y lo prolongado de los trabajos habían sido las razones para que quien edificaba, Lorenzo Cavañero, hubiese errado al confundir varias medidas lo que imposibilitaba que las paredes alcanzasen la altura que debían. Si a esto se unía que por quedar toda la estructura sin cubrir durante años a merced de las inclemencias del tiempo se hallaban muchos elementos muy maltrechos -incluida la zona del presbiterio donde se aconsejaba eliminar un arco, la Capilla Mayor y sus colaterales- era inevitable recomendar que se demoliese buena parte del conjunto.

596 Finalmente, su postura fue rebajada por el maestro de cantería Santiago Martínez de Palacios que no sólo cumplió con las condiciones y trazas que le fueron entregadas sino que introdujo diversas mejoras que fueron valoradas en 1701 por Domingo Ruiz.

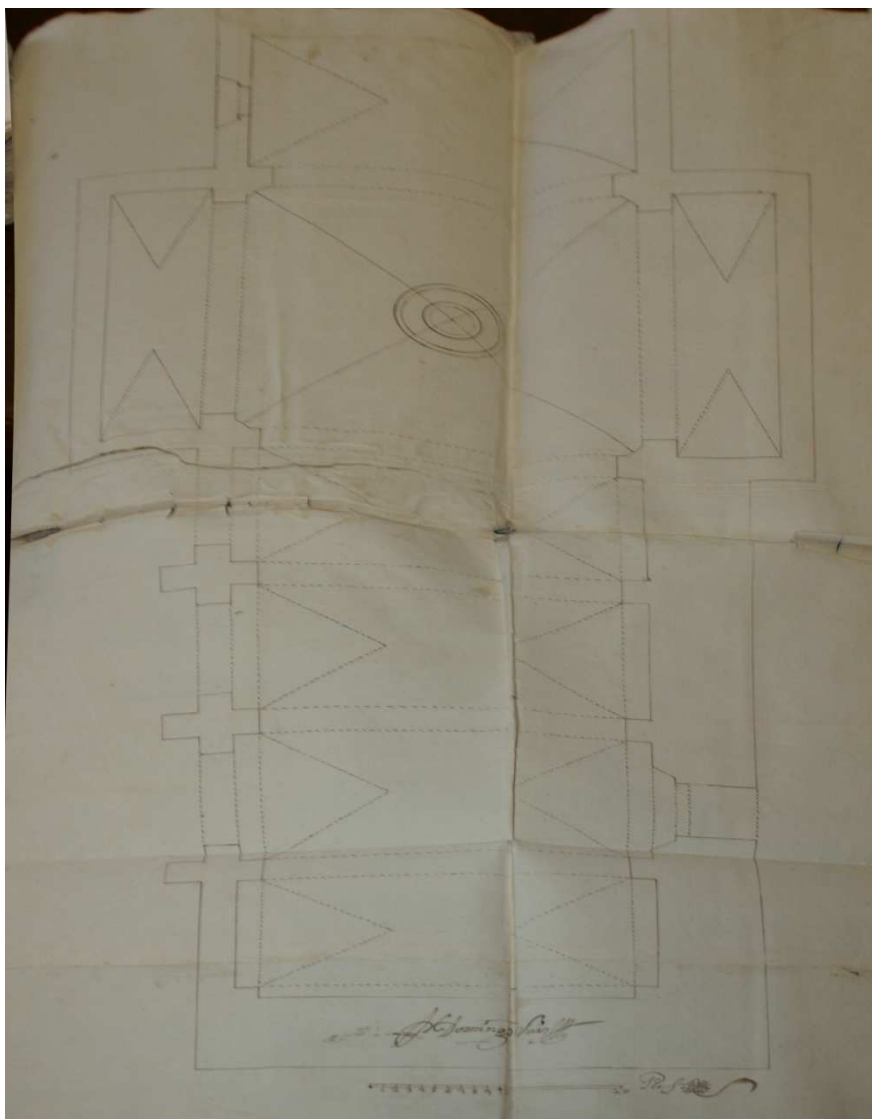


Fig. 2. Planta para la parroquia de Castillo de Garcimuñoz a imitación de la realizada por Juan del Pontón Setién. 1698. Fray Domingo Ruiz. A. D. C.

Realizadas todas estas puntualizaciones, restaba ejecutar el templo según la planta compuesta por el maestro teniendo muy presente el que todo lo nuevo enlazase a la perfección con aquello antiguo que se considerara oportuno mantener. Esta misma idea era fundamental para acometer la actuación que se precisaba en los pies del templo donde también se debía descomponer un arco a fin de construir un coro bajo que, según el maestro, sería muy hermoso. Por último, matizando que se estaban aprovechando varios muros de la antigua fortaleza en la que se incluía el templo, recomendaba el maestro erigir una sacristía en el espacio que conformaban dos de sus plementos y abrir una puerta en el lado del presbiterio⁵⁹⁷. El alzado y las condiciones a seguir eran las presentadas años antes por Domingo Ruiz lo que viene a demostrar como en este

597 Véase esta declaración en el DOCUMENTO 11 del apéndice documental de este capítulo.

proyecto se siguieron la planta de un artífice, las valoraciones e indicaciones concretas de un segundo y, finalmente, las recomendaciones expuestas por un tercero.

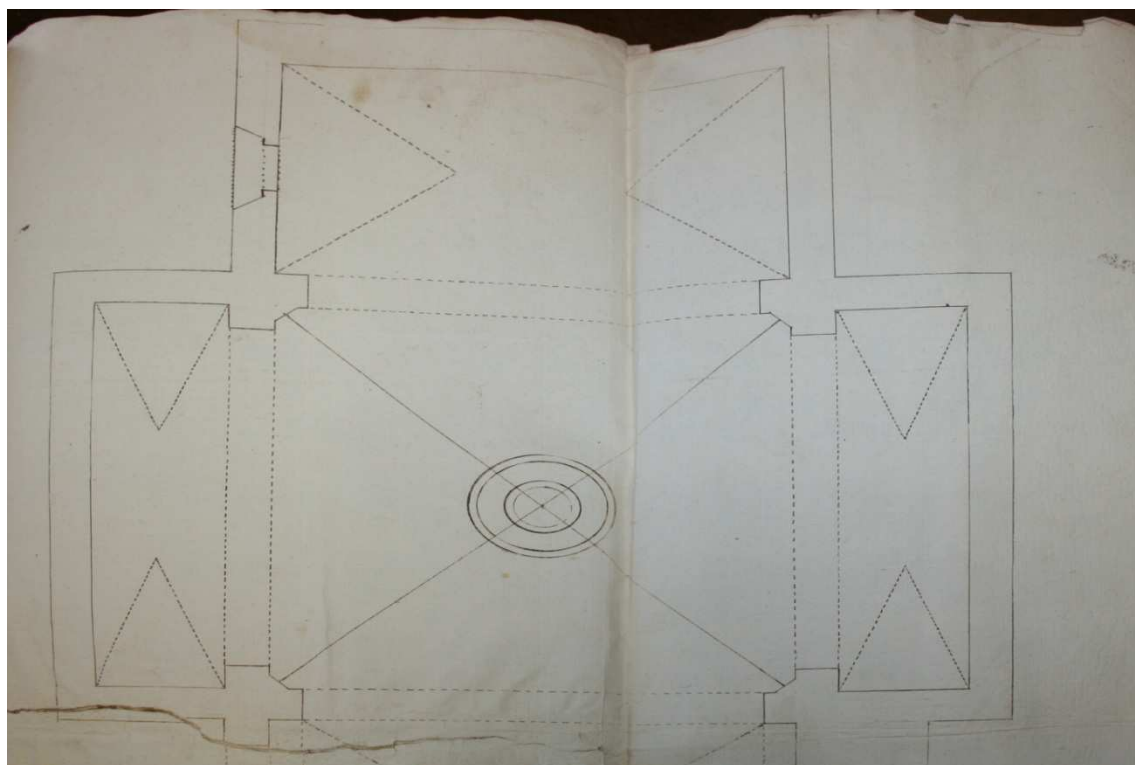


Fig. 3. Detalle del presbiterio de la parroquia de Castillo de Garcimuñoz. 1698. Fray Domingo Ruiz. A. D. C.

A partir de este momento, las obras se ejecutaron con rapidez y un año después, en mayo de 1699, fray Domingo Ruiz se trasladaba de nuevo a la villa para emitir una nueva declaración de cómo estaba todo. Primeramente indicó que todavía restaba por demoler parte de las paredes aunque no fue lo que le resultó más llamativo: la falta de luz era manifiesta y se generaba un espacio húmedo y lóbrego. No existía una buena corriente lumínica por ser las paredes muy anchas y estar toda la construcción dentro del compacto espacio de la fortaleza. Si a esto se le unía que a los pies del templo había una noria que aportaba aún más humedad y frío al conjunto no es de extrañar que resultase desapacible. Ante estas “peculiaridades” -sorprendentemente no observadas o pasadas por alto con anterioridad- el Maestro Mayor recomendó que la misma planta de Juan del Pontón y las condiciones contratadas se empleasen para edificar una nueva estructura fuera de la referida fortaleza donde la incidencia del sol fuera mayor aprovechándose para ello un lienzo y una torre de la antigua muralla. El coste de este nuevo planteamiento del edificio, construyéndose también una sacristía, sería de cuarenta y seis mil reales de vellón y el propio fray Domingo se obligaba a darlo por terminado, si no había mejor postor, independiente del lugar donde se decidiese

erigir⁵⁹⁸.

Sin embargo, nuevos contratiempos -entre los que se debe destacar la muerte del maestro Lorenzo Cavañero que ejecutaba las obras- dilataron la toma de cualquier decisión y retrasaron el avance de los trabajos. Ya en 1703, fray Domingo Ruiz fue requerido de nuevo en la villa para volver a conformar una declaración con condiciones; los interesados en reformar este templo alegaban no tenerlas claras. En esta ocasión y muy probablemente debido a su avanzada edad, el Maestro Mayor no se trasladó solo a Castillo de Garcimuñoz haciéndose acompañar por otro artífice de renombre y reconocimiento en Cuenca: Juan de Arruza. No siendo ésta, como se detallará a continuación, la primera colaboración entre ambos, declararon al unísono su defensa a favor de la planta que se estaba desarrollando desde el principio. No obstante, todavía no se había tomado resolución sobre uno de los temas más controvertido que planteaba este proyecto: continuar su construcción dentro del recinto amurallado o, por el contrario, fuera⁵⁹⁹.

Independientemente de este asunto, que no se vio saldado hasta octubre de aquel mismo año cuando se determinó mantener el templo en su ubicación primitiva⁶⁰⁰, tanto Ruiz como Arruza coincidieron en instar a que se demoliese parte de lo ya construido para dar robustez y firmeza a muros, pilastras y estribos; gracias a ello, las bóvedas se podrían hacer de medio punto sin que disminuyese lo más mínimo la seguridad del conjunto. Para evitar el peso excesivo que éstas aportarían se cerrarían empleando ladrillo tabicado y doblado que se recubriría con una capa de yeso. Con esta misma técnica se cerraría la Capilla Mayor aunque dando lugar a una bóveda baída en cuyo centro se insertaría un florón.

Atendiendo a los aspectos más estrictamente decorativos, el presbiterio se enmarcaría con tres gradas de piedra labrada y con varias molduras decoradas con una peana de este mismo material; así mismo, las pilastras tendrían capiteles de orden toscano con

598 Para poder apreciar el detallismo toda esta serie de indicaciones véase la transcripción completa de este escrito en el DOCUMENTO 12 del apéndice documental.

599 A.C.C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1703. Libro 176. Fols. 143 v., 144 r. y 144 v. Esta declaración se inserta como DOCUMENTO 13 en el apéndice documental de este capítulo y se volverá a hacer mención a ella al abordar la figura de Juan de Arruza.

600 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1703. Libro 176. Fol. 148 v.
“Leyose petición del licenciado Francisco Socuellamos, presbítero de la villa de El Castillo en nombre del cabildo eclesiástico y de la referida villa, en que refería haberse hecho remate de la obra de dicha iglesia con Pedro Ruiz por precio de 45900 reales, cuyo remate estaba aprobado por el señor provisor con la condición de haberse de continuar la fábrica de dicha iglesia en el mismo sitio a que se dio principio por Juan del Pontón y otros maestros”.

imposta copada con moldura y filete. Toda la parroquia se debía jarrear y blanquear con yesos pardo y blanco muy en consonancia con la costumbre de la época de unificar así los espacios a la par que se disimulaba la pobreza de los materiales empleados. La puerta de acceso a la sacristía debía ir decorada con mocheta y jambas de cantería, al igual que la portada principal donde también se pondrían conformar unas gradas de acceso si se consideraba necesario. Tampoco obviaron ambos maestros destacar, como era propio del momento y entre otros rasgos como la proporción y el equilibrio, los positivos matices que se conseguían en un interior aplicando la luz oportuna. A la hora de que se decidiese cual era el mejor lugar para ubicar la sacristía, este principio y no otro era el que se debía tener más presente.

Por último determinaron que la torre de esta parroquia mantuviese su disposición primitiva aunque revocándose y cubriéndose de la forma más conveniente para evitar a toda cosa la incidencia de los agentes atmosféricos. Para luchar contra el agua y las múltiples goteras y calados que ésta ocasionaba, también se recomendaba mantener el chapado de piedra de la muralla en pendiente⁶⁰¹. (Fig. 4).



Fig. 4. Vista aérea de la parroquia de Castillo de Garcimuñoz tal y como quedó tras las diversas reformas realizadas a lo largo del siglo XVIII.

601 Estos y no otros fueron los rasgos que se tuvieron más en cuenta a la hora de dar por concluida esta construcción que a manos del propio sobrino del fray Domingo, Pedro Ruiz, se remató para ser declarada por buena años después por quien fue Teniente de Maestro Mayor de obras Fernando Fernández. A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1101- 6. Sin foliar.

Abandonado a su suerte a pesar de haber sido declarado Monumento Nacional el 3 de junio de 1931, la fortaleza de Castillo de Garcimuñoz se encontraba en estado de total ruina hasta el año 2010 en que se inició la restauración de varios espacios para actividades lúdicas y de recreo. No obstante, estas obras no han incidido en el templo que conserva todavía la distribución y el desarrollo lingüístico marcado por fray Domingo. La nave central, de cuatro tramos en lugar de los tres que marcó el artífice en la planta que trazó, aparece cubierta con bóveda de cañón con lunetos destacando varias capillas laterales, edificadas con posterioridad y cubiertas con cúpulas sobre pequeños tambores que no trasdosan al exterior, y varias dependencias que circundan lo que por él fue proyectado. Una sutil modificación de la propuesta dada por el maestro se aprecia en la zona de la Capilla Mayor donde, finalmente, se optó por erigir una media naranja. No obstante, sus colaterales muestran con exactitud lo que fue proyectado en origen tanto en planta como en alzado.

Si bien en este proyecto fray Domingo Ruiz mandó reutilizar un antiguo torreón que haría las funciones de torre de campanas y que actualmente aun se puede contemplar, hubo otras ocasiones en las que demostró que conocía como reformar y estructurar este tipo de elementos; su participación en el reparo de la existente en la parroquia de Torralba así lo justifica.

Fue a lo largo del mes de julio de 1700 cuando llegó al Cabildo conquense una primera misiva por la que se demandaba que el Maestro Mayor acudiese a dicha villa por lo urgente que era atender al estado de la torre de su templo⁶⁰². Haciendo caso omiso a tal demanda, el propio párroco de Torralba tuvo que volver a comunicar la urgencia de esta reforma a los miembros de la mesa capitular ya a finales de 1701. Aunque finalmente los trabajos los llevó a cabo el Teniente de Maestro Mayor Fernando Fernández y fueron dados por buenos por Domingo Ruiz, se debe a fray Domingo y a sus posturas la reforma que en los primeros años del siglo XVIII tuvo lugar en esta torre.

Tras viajar a reconocer *in situ* la construcción, fray Domingo Ruiz elaboró una declaración -firmada a dieciocho de noviembre de 1701- en la que exponía que era imposible edificar ninguna torre si se tenía que mantener la planta de la antigua ya que, por no contar con una correcta cimentación en el momento en que se inició su construcción -según el propio clérigo “[...] fue por el año de cincuenta [...]”- no había sido posible rematarla. Las campanas se encontraban en el suelo de un pequeño espacio

602 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1700. Libro 173. Fol. 110 r.

que se tenía reservado para este fin, con el consabido peligro que ello entrañaba, a la espera de que se decidiese si se trasladaban o no a la zona del cimborrio por parecer éste el lugar más recomendable. Para que éstas anotaciones y el resto de indicaciones que dio no resultasen ambiguas a quienes no eran doctos en la materia, el clérigo confeccionó una interesante traza (Fig. 5 y Fig. 6) de la que, al igual que la declaración, nada se sabía. En ella, se aprecia el carácter compacto y grueso con que se debían construir los muros, a fin de asegurar firmeza y robustez; rezaba el artífice que era esencial hacerlo así “[...] asegurando bien el cimiento con su ancho como demuestra la planta [...]”. Al observar el dibujo se aprecia el considerable grueso que se debía dar a la base de los muros ya que en ellos recaía el sustento de todo el conjunto.



Fig. 5. Diseño de la torre de la parroquia de Torralba 1701. Fray Domingo Ruiz. A. D. C.

Sobre esta cimentación se levantarían tres cuerpos de mampostería, reforzados en sus esquinas con piedra y cubiertos por una capa de yeso y cal, que quedarían horadados por tres ventanas cuadradas también de piedra que facilitarían el acceso de luz al interior de la caña. Estos cuerpos irían disminuyendo su tamaño hasta llegar al espacio destinado a albergar las campanas



Fig. 6. Detalle del cuerpo de campanas de la torre de parroquia de Torralba. 1701. Fray Domingo Ruiz. A. D. C.

De haberse llevado a cabo el cuerpo de campanas habría sido todo él de piedra, incluidas las 8 bolas que servirían para adorno del tejado y las troneras de medio punto que se habría en sus 4 muros. De igual forma se hubiesen compuesto las diferentes cornisas que marcarían cada uno de los pisos de esta torre.

En el acceso a la zona inferior se abriría una puerta de seis pies de ancho de la que fray Domingo Ruiz no dejó anotada su forma exacta; es posible que tampoco conllevarse ningún tipo de rasgo definitorio que hiciese necesaria mayor indicación. Lo mismo ocurre en el momento en que menciona la portada que comunicaría la torre con el coro alto ya que sólo aludió a que sería de cuatro pies de ancho. Al respecto de cómo distribuir el interior, el maestro marcó que cada piso se distribuyese como se considerará más oportuno aunque sí era imprescindible que se construyese una escalera de yeso en otro lugar que no fuera el que en aquel momento ocupaba una pieza de estas características por no encontrarse en buen estado.

La cubierta de todo el conjunto, retomando de nuevo la información que aporta el dibujo, se desarrollaría mediante un tejado de madera cubierto por tejas y decorado por pedestales rematados con las mencionadas bolas. Desde un punto de vista más técnico, el Maestro Mayor sí aconsejó que conforme se fuese levantando en altura la edificación, se horadase con diversas ranuras o rendijas para que todo lo nuevo compactase a la perfección con lo antiguo y ningún elemento incidiese negativamente en lo ya existente. El coste total de la erección de esta nueva torre alcanzaría los veinticuatro mil

quinientos reales pero como era común, él no pujó por conseguir su remate⁶⁰³.

Buscando una explicación a este hecho, que pudo responder a una cierta falta de interés o a la ausencia de una necesidad acuciante -económicamente hablando- de trabajar, hay que puntualizar que fray Domingo Ruiz estuvo muy ocupado durante los años de 1700 y 1701 atendiendo a nuevos encargos que le retenían en la Catedral.

De su mano salió un diseño para el cerramiento de las gradas de la fachada del templo y una traza para componer una cubierta para la torre de campanas. Por su vinculación con el desarrollo de la fisionomía del imafronte catedralicio, ambas intervenciones se han analizado en el capítulo de esta tesis donde se trata este tema pero hay que aludir aquí a ellas para comprender estas actividades dentro del contexto global de la producción del autor. No es aventurado conjeturar que su dedicación a estas dos empresas restaría cualquier tipo de interés que el clérigo pudiera tener hacia otras actividades constructivas que, por lógica, eran de menor entidad y muy probablemente no le granjearían importantes beneficios.

Apenas un año después, en 1702, fray Domingo Ruiz se vio inmerso en otra actuación no conocida hasta la fecha que viene a demostrar cómo, al igual que sus antecesores, fue capaz de valorar lo dañinas que resultaban para las parroquias las cubiertas de madera de par y nudillo y los artesonados que las cerraban dando soluciones factibles, novedosas y acordes con el estilo y las técnicas de su tiempo para sustituirlas. Al visitar el templo de la localidad de Chillarón, el maestro observó como la Capilla Mayor estaba cubierta con un artesonado muy dañado por el enorme peso del tejado que lo cubría; ambos elementos no hacían a su vez otra cosa que degradar la estructura inferior. Tan alarmante debía ser la situación que no dejó opción a que se volviese a componer otro artesonado similar, además de por elevado coste que suponía, por no ser una pieza adecuada para cubrir el espacio del presbiterio. La solución más idónea y

603 Resta añadir que fray Domingo Ruiz también insertó en esta declaración las indicaciones típicas que estaban estipuladas y que aludían a que el artífice que finalmente ejecutase la obra debía hacer extraer la piedra de la cantera de donde se decidiese emplear, tenía que hacer la cal y prevenir todos los materiales necesarios. Junto a dos oficiales supervisaría el corte y la llegada de madera, la quema en las caleras y el tratamiento de las piedras.

Por su parte, la villa haría frente al coste de conducir dichos materiales a pie de obra.

Todos estos datos y los anotados a lo largo de la presentación de esta declaración se encuentran en el DOCUMENTO 14 del apéndice documental de este capítulo.

No obstante y siguiendo con la práctica del obispado, esta propuesta fue sacada a pregón para buscar al maestro que se declarase capacitado para realizarla por un menor precio. El ganador de esta pugna fue Fernando Fernández y lo consiguió gracias a su compromiso de terminar las obras por un total de diecinueve mil cuatrocientos reales de vellón. A pesar de ello, nada se hizo y no fue hasta muchos años después, gracias a Luis de Artiaga, que esta torre fue erigida en su totalidad.

económica era crear un nuevo cerramiento empleando yeso. Concretamente, una vez recompuesto el tejado y sobre los arcos torales existentes, se debían ejecutar los arcos que darían lugar a una bóveda “[...] levantándola algo más de punto en la conformidad que está el artesón [...]”. Como arranque, sustituyendo el friso de madera antiguo sobre el que asentaba el artesonado, se debía componer una cornisa “[...] que se echará dórica [...]”. Su forma sería “[...] en óvalo redondo [...]” y como decoración “[...] ha de quedar refajada con un florón en medio, todo ello bien guarnecido de yeso pardo y blanco [...]”⁶⁰⁴. Los materiales a emplear: madera, teja, yeso y agua, dejaban clara la inclinación del artífice por no emplear piedra. Una vez más, al igual que sus coetáneos, recomendaba utilizar una técnica basada en el uso de materias de escaso precio que permitían dar lugar a elementos de poco peso que, a su vez, se podían ocultar bajo hermosos y elaborados revocos de impronta decorativa.

Si ya por sí mismas estas palabras de fray Domingo resultan interesantes para comprender y ampliar lo que hasta hoy se conocía sobre sus conocimientos de arquitectura y sus habilidades, el hecho de que pretendiese conseguir el remate con el que asegurarse que realizaba sus propias indicaciones no deja de ser esclarecedor al confirmar que, aunque no hizo mucho alarde de esta faceta a lo largo de su carrera en Cuenca, era capaz de materializar las condiciones que él mismo marcaba y, por ende, cualquier otras. Pocos días después de presentar este texto se iniciaron las diligencias para que, en un plazo de ocho días, todo maestro que pretendiese ejecutar el abovedamiento hiciese postura “a la baja” tomando como referencia los mil setecientos resales de vellón que había marcado de coste el Maestro Mayor.

En respuesta a este llamamiento acudieron tanto maestros de cantería como maestros de albañilería que vieron en este proyecto una buena oportunidad laboral. Esta dualidad de oficios llamó muy pronto la atención y no tardaron en producirse quejas, sobre todo de los segundos, por considerar que se les trataba siempre con inferioridad con respecto a los primeros a pesar de que este tipo de trabajos constituía una práctica común en su profesión. No se anotó en la documentación que se ha consultado ningún dato que permita conocer como se desarrolló esta pequeña rebelión pero ayuda a poner de manifiesto la diferente consideración con que cada artífice era tratado según sus

604 Estos pequeños extractos han sido extraídos de la declaración que compuso fray Domingo Ruiz a 2 de diciembre de 1702 tras haber regresado de Chillarón. Se encuentra en el legajo A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1125-13. Sin foliar pero ha sido trascrita en el apéndice documental de este capítulo. DOCUMENTO 15.

conocimientos y lo mal visto que estaba el intrusismo entre disciplinas. Contrariamente a las pretensiones del propio Maestro Mayor, por muy reconocido que estuviese, el remate recayó en Juan Calvo “[...] maestro de albañilería y cantería de Cuenca [...]” por un precio de mil cuatrocientos cincuenta reales de vellón⁶⁰⁵. No cabe duda de que las necesidades económicas del Cabildo conquense quedaban, en las más de las ocasiones, por encima de la calidad que podía inferir a una construcción el saber hacer de un maestro de obras consagrado.

Al igual que en este caso, tampoco se conocía que fray Domingo Ruiz quedó vinculado a la parroquia de la Asunción de Valdecolmenas de Abajo al formar parte del grueso de artífices que intervinieron en las obras constructivas que se iniciaron en su parroquia en 1703 y que se prolongaron en el tiempo más de veinte años. En un primer momento, este edificio se había diseñado para albergar una población de apenas unos cincuenta habitantes; con el paso del tiempo se pensó en rehacerla para que diese cabida a más de doscientos “aprovechando” su mal estado de conservación. Para ello, se hizo llamar por parte de su párroco al Maestro Mayor quien, a pesar de recibir notificación a mediados del mes de diciembre de 1702, demoró su viaje hasta principios del mes de abril del año siguiente.

A día 5 firmaba una declaración en la que explicaba que era preciso ensanchar el cuerpo de la parroquia siguiéndose en todo momento la planta de la Capilla Mayor y el alzado de sus colaterales a la hora de componer los muros nuevos. Estos debían asentar sobre robustos cimientos y se adornarían con una cornisa de yeso que imitaría la cantería de la mencionada capilla. Esta misma correlación con los elementos del presbiterio se tendría muy en cuenta al hacer las pilastras de piedra que ordenarían el conjunto hasta el arranque de los arcos que miraban a la nave central; para ellos también se emplearía material pétreo. En contraposición, tanto los arcos de las naves menores -donde se abrirían nichos para capillas- como las pilastras de los arcos torales se harían de mampostería revocada con yeso imitando la cantería.

Nuevamente, pudiéndose tildar de una especie de costumbre de este artífice, indicaba

605 Ibidem.

En apenas unos meses, estos trabajos se dieron por finalizados siguiendo las condiciones y la traza de fray Domingo Ruiz. Por esta razón y aunque se acometieron reformas posteriores se ha contrastado que la actual fisonomía y el lenguaje compositivo que presenta el templo en su Capilla Mayor responde al proyecto efectuado por el clérigo. Manteniendo una forma semicircular, finalmente se desarrolló un casquete sobre cornisa sustentada por pilastras a imitación del cuerpo de la iglesia. Para dar uniformidad y como era propio, todo se cubrió con yeso.

Cf. AA. VV.: Castilla La Mancha. Guía de Patrimonio Cultural. Tom 2..., op. cit., 2011, p. 321; AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., pp.

que se abriesen tres ventanas en el cuerpo del templo con las que facilitar la entrada de luz. Por fuera se emplearía para su construcción piedra mientras que por dentro se realizarían con mampostería recubierta por yesos blanco y pardo. Por otra parte, se mantendría el coro de vuelta de cordel que estaba situado en alto a los pies del templo dándole acceso mediante la construcción de una escalera que se levantaría en un rincón; contaría con dos tiros, peldaños, bocel y filete guarnecido todo ello con yeso para conseguir una cierta uniformidad. Por debajo de él se abriría un arco de cantería y se construiría una bóveda de arista revocada también con yeso. Para el resto del templo, fray Domingo recomendó que se compusiesen bóvedas empleando cascote y mampostería que, *a posteriori*, se recubrirían con este mismo material.

Por la experiencia con que contaba y sabedor de que sus indicaciones eran muy consideradas, el maestro hizo hincapié en la forma y pasos a seguir para erigir una torre acorde con el resto del edificio que se iba a construir. La planta y el alzado a seguir estaban desarrollados en una traza, de momento no localizada, que ayudaría a entender mucho mejor sus propuestas; no obstante, no debía distar mucho de lo que en ocasiones similares había trazado. Asentados sobre basamento y taludes de piedra se irían desarrollando los muros de la torre con mampostería reservándose el material pétreo para los arcos, el arquitrabe, el friso y la cornisa del cuerpo de campanas. Como se ha indicado, la entrada a esta pieza se haría desde la parte inferior del coro mediante una puerta que conduciría a una escalera. El interior se iluminaría abriendo tres vanos y la cubierta se confeccionaría de manera sencilla con madera y teja.

El elemento más llamativo por lo excepcional de su composición lo encontramos en el planteamiento que dio fray Domingo Ruiz para cubrir el espacio que generaba la puerta que comunicaba el cuerpo del templo con la torre. Al quedar situada en una esquina se indicaba que debía cubrirse con un medio cañón atravesado -termino que también solía ser empleado para atender a una bóveda de lunetos- lo que viene a atestiguar que el clérigo era capaz de emitir soluciones técnicas muy concretas siempre y cuando era menester por las necesidades ante las que se encontraba⁶⁰⁶.

606 El artífice no olvidó incluir en su declaración los condicionantes básicos a que se comprometían cada una de las partes interesadas en las obras. Por un lado, el maestro o maestros en quien recayese su ejecución debían extraer la piedra de las canteras, prevenir los materiales y pagar los gastos que se generasen hasta el día de su remate; por otro, los vecinos pondrían los materiales al pie de la obra, cortarían leña y armarían las caleras. Implicaba todo ello un coste de treinta y un mil trescientos reales.

Esta declaración se encuentra transcrita en el apéndice documental. DOCUMENTO 16.

El largo proceso constructivo que se generó tras ser aprobadas estas propuestas de fray Domingo Ruiz hizo que numerosos artífices que contaron con el beneplácito y el apoyo del Cabildo de la Catedral

Actualmente y tras esta reforma resulta muy complicado saber qué forma y qué medidas tuvo en origen el templo primitivo; sólo mediante excavaciones arqueológicas se conseguirían conocer estos datos. La piedra y la mampostería son los materiales que finalmente se utilizaron quedando reservado el uso del primero al lienzo de la portada, el cuerpo superior de la torre y la cornisa moldurada que recorre todo el perímetro del edificio. Al respecto de dicha portada, hay que tener en cuenta que tiene incluso la fecha de 1704; sin pretender emitir juicios no basados en fuentes fiables, queda platear, a la espera de nuevas investigaciones, la posibilidad de que responda a los planteamientos de este mismo artífice.

En el interior, se siguieron las directrices marcadas aunque no se puede decir lo mismo de la capilla inferior de la torre que finalmente se cubrió con una cúpula de media naranja sobre pechinas. El resto del edificio, como era propio, se cerró con bóvedas de arista en el cuerpo central y bóveda de cañón en la Capilla Mayor⁶⁰⁷.

Queda presentar una de las últimas referencias a fray Domingo Ruiz en relación con su faceta profesional al servicio del Cabildo de Cuenca como director de las obras constructivas que se precisaban en la diócesis. Por parte de los maestros de cantería Santiago del Valle y Andrés Ruiz se envió una carta al capítulo -a 12 de septiembre de 1704- en la que exponían una relación de qué era lo que quedaba por hacer en la parroquia de san Miguel de Belinchón. Sus palabras vienen a confirmar que se estaban siguiendo las condiciones emitidas por el clérigo mercedario y que éste ya no era Maestro Mayor dado que había fallecido varios meses antes:

“[...] a entender toda la obra que falta de ejecutar en dicha parroquial según las condiciones hechas por el padre fray Domingo Ruiz maestro mayor de obras que fue de este obispado [...]”⁶⁰⁸.

Culmina así la trayectoria de un artífice no estudiado en profundidad hasta la fecha y del que apenas sí se conocían un par de datos concretos que le vinculaban con la arquitectura. Si bien en las diferentes actuaciones en las que participó para la Catedral no tuvo la suerte de que sus proyectos o diseños contasen con los favores de los

quedasen relacionados con él. Así, se localizan en torno a estas obras a Domingo Ruiz, Fernando Fernández o Luis de Artiaga quienes, cada uno en su momento, respondieron a muy diversas demandas. Cada una de ellas será analizada en el apartado de esta tesis doctoral donde se estudia a cada uno de ellos pero, no obstante, valga enunciar aquí que cuando se dieron los trabajos por finalizados en 1724 por Luis de Artiaga, Maestro Mayor de Obras por aquel entonces, declaraba haberse ejecutado todo según lo expuesto por fray Domingo Ruiz.

607 RODRÍGUEZ ZAPATA, José Luis: *Historia de Valdecolmenas de Abajo...*, op. cit., pp. 101-102.

608 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 16. Folio Suelto.

miembros de la mesa capitular por considerar a otros maestros más modernos o novedosos en sus planteamientos, no se puede decir lo mismo de lo acontecido cuando tuvo que responder a encargos constructivos en la diócesis. Como Maestro Mayor que fue sus dictámenes, siempre acordes con los gustos de la época, fueron seguidos a pies juntillas. Por ello, varios esquemas constructivos que hoy todavía se pueden contemplar en parroquias del obispado de Cuenca responden a sus criterios e indicaciones.

4.2.4

Juan de Arruza

Al igual que otros muchos maestros de obra y cantería, la llegada de Juan de Arruza a Cuenca respondió a la anclada tradición que los artífices originarios de la zona de Trasmiera tenían de trasladarse a Castilla buscando oportunidades laborales. Hasta hoy no se conocía ningún dato sobre el lugar exacto de su nacimiento confirmándose ahora que esto ocurrió en la localidad trasmerana de Noja tal y como se ha mencionado al explicar su participación en las obras de la fachada de la Catedral. Lo que sigue siendo una incógnita es la fecha, cómo transcurrieron sus primeros años de vida y, lo más importante, cómo se gestó su dedicación para con la disciplina constructiva lo que, con el tiempo, le granjeó un ascenso profesional que encumbró su carrera hasta el punto de ostentar, durante un breve periodo de tiempo y de una manera un tanto peculiar, el cargo de Maestro Mayor de Obras de la catedral conquense.

A pesar de ello, la figura de Arruza no ha sido objeto de un estudio global que permita entender su personalidad dentro del contexto de la cultura arquitectónica del momento. Se conocen no obstante dos importantes intervenciones que demuestran la enorme capacidad que tuvo para diseñar y trazar obras arquitectónicas a la par de realizarlas. Por un lado, don Dimas Ramírez en su libro sobre Tarancón presenta como el maestro fue el encargado de ejecutar el Convento de Capuchinos de la villa. Tras no pocas vicisitudes, las obras de esta edificación se iniciaron en 1693 bajo la dirección de Arruza quien aparece documentado como maestro cantero. De él, añade el autor que había nacido en algún pueblo del arzobispado de Burgos y que era hombre de toda ciencia. Además, completa las referencias a su persona alegando que, tras haber dejado muy satisfechos con su labor a los promotores de esta construcción, se le llamó a la Catedral para que efectuase un proyecto para componer el chapitel de la torre de campanas donde se iba a ubicar un nuevo reloj realizado en Madrid. Compuso este

elemento entre 1700 y 1703 ayudado por su hermano Pedro y por ello recibió un total de 65000 reales de vellón. Finalmente, falleció el 1 de marzo de 1704 siendo enterrado en la parroquia de san Pedro⁶⁰⁹.

Mucho más explícito fue José Luis Barrio Moya al atender a la ejecución de esta segunda obra aportando un buen número de datos sobre su devenir y el papel que en ella desempeñaron los diferentes maestros involucrados. Entre ellos fue fundamental la participación de Juan de Arruza quien no sólo efectuó dos trazas para dar lugar al chapitel sino que, tras valorarse su propuesta junto a las emitidas por Juan de Villanueva y el Maestro Mayor fray Domingo Ruiz respectivamente, fue el elegido de materializarla. Atiende al autor así mismo a dos supuestos encargos que también recibió el maestro del Cabildo: ejecutar una fuente para el claustro y participar en las valoraciones a fin de juzgar el estado de la fachada y que era preciso acometer para reformar el primer cuerpo de templo anexo a ella por encontrarse muy dañado⁶¹⁰.

Si bien un nuevo análisis mucho más pormenorizado de los aspectos tocantes a la obra del chapitel de la torre y de lo efectuado a la sazón de la reforma del comentado primer cuerpo de la fachada se ha insertado en el capítulo de esta tesis donde se estudia la evolución de todo el proceso acontecido durante la primera mitad del siglo XVIII en estos dos espacios, resta completar esta pequeña reseña biográfica de Juan de Arruza aportando luz al respecto de otras obras en las que participó así como a otro concepto que ha pasado desapercibido: su nombramiento provisional como Maestro Mayor de Obras debido a la avanzada edad de quien lo ostentaba mientras estuvo trabajando para la Catedral, fray Domingo Ruiz.

Durante el periodo de tiempo en que estuvo ocupado edificando el chapitel de la torre de campanas de la Catedral el maestro no descuidó ninguna oportunidad de demostrar su valía y su capacitación como maestro de obras conocedor de los principios tanto teóricos como prácticos de la arquitectura. Este fue el caso de lo acontecido en 1702 a la sazón de las obras que se pretendían realizar en la parroquia de san Miguel de Belinchón. Como era propio en aquel periodo, fray Domingo quedó encargado de componer traza y declaración con que marcar el devenir de las obras. Valoradas estas en diecisiete mil quinientos reales de vellón fueron sacadas a pregón y rematadas

609 PÉREZ RAMÍREZ, Dimas: *Tarancón en la historia...*, op. cit., pp. 228-229.

610 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura barroca en Cuenca...*, op. cit., pp. 422-437

finalmente en Juan de Arruza quien se comprometió a darlas por concluidas desembolsando trescientos reales menos. Sin embargo, en pocos días se supo que la fábrica de esta parroquia apenas tenía caudales para gastar y se decidió que el coste resultante debía ser desembolsado proporcionalmente por todos aquellos beneficiarios de los diezmos y otras libranzas que poseía⁶¹¹. Por lo mucho que se prolongaron las diligencias mediante las cuales costear este proyecto aconteció el fallecimiento de Juan de Arruza durante los primeros meses de 1704 aunque el remate que había conseguido fue derivado a su hermano Pedro quien todavía en 1712 estaba iniciado la edificación de un coro en bajo para el templo⁶¹².

Una vez más, las obras de la parroquia de Castillo de Garcimuñoz aportan datos sobre un nuevo artífice que quedó vinculado a ellas, Arruza. Fue a 20 de septiembre de 1703 cuando se registró en el libro de actas del Cabildo como, tras muchas controversias, se había precisado un informe para conocer el estado en que se encontraba el templo y qué restaba por concluir. A tales efectos, a 31 de agosto tanto el Maestro Mayor Domingo Ruiz como Juan de Arruza habían pasado a dicha villa elaborando una declaración conjunta donde plasmaron sus inquietudes⁶¹³. Más allá de las conclusiones a que ambos llegaron -expuestas anteriormente a la hora de relatar lo planteado por fray Ruiz en torno a esta construcción- lo que se deduce de esta colaboración es que ambos fueron considerados como iguales y la opinión de uno y otro era válida. De igual forma, hay que indicar que el papel desempeñado por Arruza en relación con estas obras no quedó limitado a estas valoraciones ya que, junto a su hermano Pedro de Arruza, se convirtió

611 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en parroquias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 16. Fols. 1 r. y 1 v.

612 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1157-108. Sin foliar.

Al respecto de esta intervención de Pedro de Arruza y a fin de aportar nuevos datos que también ayuden a esclarecer su figura hay que anotar como, en otro legajo referente a esta misma empresa, alegaba ser maestro de obras, vecino de Belinchón y haber sido objeto de un robo de los materiales que tenía prevenidos para continuar con su trabajo. Concretamente, le fueron sustraídos veinte cahices de yeso, mucha madera y piedra de cantera que ya estaba labrada. Sin embargo, poco pudo solucionar el artífice ya que además de estos inconvenientes no se conseguía reunir el dinero suficiente para actuar con buen ritmo. El paso del tiempo hizo que la ruina del templo se fuese acrecentando y no se diese con la solución definitiva hasta muchos años después cuando, ya en 1721 y como ser verá en el apartado que analiza su persona, el Maestro Mayor Luis de Artiaga abordó la reforma de este templo.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1156-D / 107.

613 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1703. Libro 176. Fols. 143 v., 144 r. y 144 v.

Ya se ha hecho mención a esta declaración inédita en el apartado que estudia la figura de fray Domingo Ruiz. Se encuentra transcrita como DOCUMENTO 13 en el apéndice documental y se hace alusión a ella en la nota al pie número 13 de dicho capítulo.

en fiador del artífice que estaba ejecutando los trabajos, Pedro Ruiz⁶¹⁴.

Pocos meses después, el Cabildo confió en el maestro cántabro para que atendiese una nueva necesidad de la Catedral: la reforma de la fuente del claustro de la que apenas sí se tenían noticias salvo la referencia a que pudo haber participado. Un nuevo legajo consultado permite presentar ahora con total seguridad este hecho que justifica que Juan de Arruza también poseía conocimientos relacionados, si no exactamente con la hidráulica en un sentido estricto, sí con la confección de fuentes.

Con la llegada de 1703, además de continuarse obrando en la fachada de la Catedral y especialmente en sus espacios circundantes, el Cabildo determinó que era necesario reformar la fuente del claustro que varios años antes y dado su mal estado ya había sido aderezada por el Maestro Mayor Félix de la Riba. La pieza original fue compuesta poco después de 1527 cuando, a instancias de las peticiones de los miembros de la mesa capitular, se introdujeron las primeras canalizaciones de agua en la ciudad⁶¹⁵ por lo que la antigüedad y el mal estado que debía presentar en los primeros años del siglo XVIII, a pesar de este reparo, no sería desdeñable.

Se pidió a Juan de Arruza que considerase lo que se debía hacer y a 6 de junio, acompañado de dos canónigos de la Catedral, rubricaba un texto con las condiciones para reformar esta pieza:

“Se ajustó conmigo Juan de Arruza el hacer la fuente que se demuestra en esta otra parte con la medida y proporciones en ella señalada en un mil y trescientos reales con las condiciones siguientes. Lo primero ha de ser de piedra tormo todo el pilón, columna y taza. Y así mismo de la misma piedra la columna que sale desde la segunda taza hasta los segundos caños. Y el remate ha de ser de piedras de Arcos de la Cantera para que se pueda labrar como se demuestra. Y respecto que ha de ser de piedra tormo hasta los segundos caños los mascaroncillos que se demuestran en dicha planta por no poderse ejecutar en piedra tormo, se hará en su lugar otra labor equivalente lo mejor que se pueda. El enlosado ha de ser el que hoy tiene y si faltase lo ha de suplir con piedra tormo. Y así mismo el dicho maestro ha de embetunar todo el estanque de dicha fuente y así mismo engrapar y emplomar los antepechos del pilón. Y el pilón ha de ser ochavado y de nueve pies de diámetro metido por hueco. Y los ocho caños que ha de tener han de ser de bronce a costa de dicho maestro. Y porque así lo ajustamos, lo firmamos en virtud de la comisión que tenemos del cabildo en Cuenca a seis de Junio de mil y setecientos y cuatro años.

Juan de Arruza [Rubricado]”⁶¹⁶.

Sus palabras las hizo acompañar con un dibujo en el que se plasmaban gráficamente sus impresiones (Fig. 1). No se debe olvidar que este era un elemento ciertamente

614 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1703. Libro 176. Fols. 148 v. y 149 r.

615 BERMEJO DÍEZ, Jesús: *La Catedral de Cuenca...*, op.cit., p. 271.

616 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Legajo 19. Expediente 4. Folio Suelto.

representativo que sobrepasaba lo que se entiende como una obra pública en sí. Al ubicarse en un claustro, además de los efectos sonoros y lumínicos que generaría, implicaba fuertes connotaciones religiosas⁶¹⁷.

Sobre una primera taza decorada con formas geométricas en relieve -la cual no sigue la forma ochavada que se indica en la declaración- se situaría una primera columna, hermoseedada por varias molduras, que sostendría un segundo vaso o pileta circular en forma de venera. Cercanos al borde, el maestro dibujo unos mascarones de cuyas bocas se harían salir los caños que verterían el agua a la pila inferior; a pesar del lugar para el que estaba destinada la obra que diseñaba, el artífice no empleó ningún recurso plástico de connotaciones religiosas.

Paralelamente, de este segundo cuerpo se haría surgir una nueva columna, en este caso de doble panza sobre pedestal, que se decoraría en su parte superior con varias figuras fantásticas de gran plasticidad. De ellas surgirían otra serie de caños que derramarían agua a la pileta central. Todo se ejecutaría con piedra tomo, por ser menos porosa y más dura, a excepción del remate que se haría con piedra de Arcos de la Cantera por ser más sencilla de trabajar en labores de talla; si no se podía imitar con exactitud lo que tenía declarado Arruza se haría una obra similar. Además de emplearse betún en varias zonas para evitar filtraciones y de usarse grapas para unir mejor las piedras, se usarían piezas de cobre para componer los caños. El coste de todo ello ascendía a mil trescientos reales de vellón.

Sin que se haya localizado ningún dato que permita confirmar que estas condiciones fueron sacadas a pregón como era costumbre, Juan de Arruza contó con el beneplácito de recibir el encargo de llevar a cabo sus propias indicaciones lo que le permitió no rebajar ni un ápice las calidades del conjunto.

Rápidamente se iniciaron los trabajos quedando la parte que implicaba la traída de las aguas y su conducción hacia el claustro en manos de un fontanero cualificado de la ciudad que ya se había hecho cargo de reparar algunas cañerías de esta misma fuente con anterioridad en varias ocasiones: Juan Rodríguez Cauto⁶¹⁸.

617 Para entender mejor que reminiscencias poseían las fuentes en época barroca aunque sujeto a ejemplos andaluces puede consultarse RIVAS CARMONA, Jesús: "Las fuentes y su significación: algunos ejemplos del barroco andaluz". En *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006, pp. 85-98.

618 Se sabe que entre 1690 y 1691 este fontanero cobró 95 reales de vellón por varios aderezos. A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libro de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 66 r.
"Fontanero.



Fig. 1. Dibujo para la fuente del claustro de la Catedral de Cuenca. 1703 Juan de Arruza. A. C. C.

Gracias a una nueva declaración también inédita que compuso a 17 de noviembre de aquel mismo año de 1703 se confirma que Arruza estaba al cuidado de todas las labores de la piedra de este elemento y que él mismo era también el encargado de llevar el agua

Item 95 real que pagó a Juan Rodríguez fontanero por el aderezo de los conductos en la fuente del claustro [...].

Mucha más incidencia debieron tener los que tuvo que realizar entre 1694 y 1695 ya que afectaron también a los encañados de los pasillos.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libro de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 95 r.
“Fontanero.

Item se hacen buenos 207 reales que pagó a Juan Cauto maestro de fontanero por los mismos que importaron los aderezos que en los años de 1694 y 1695 hizo en los encañados de la fuente del claustro y en los desagüaderos del pasillo como por menor se refiere en la cuenta que entregó con recibo”.

En 1701 se registra un nuevo pago de 18 reales.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libro de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 121 v.
“Aderezo en la fuente del claustro.

18 reales que pagó a Juan Cauto como fontanero los mismos que importó un aderezo que hizo en los encañados para conducir el agua a la fuente del claustro. Entregó recibo”.

desde una pila que había en la calle de san Pedro hasta otra que se debía realizar en el patio del colegio de san José anexo al claustro de la Catedral. Para ello se efectuaría todo un encañado nuevo que respetaría una corriente existente y que se haría cubrir en su totalidad a fin de que no incidiese en él el hielo. Rubricaba Cauto su declaración ante la atenta mirada del propio Arruza y de fray Domingo Ruiz calificados ambos en la documentación como maestros mayores⁶¹⁹.

Debido al fallecimiento del primero a día uno de marzo del año siguiente, no se le pudieron hacer efectivos varios pagos que justifican que realizó correctamente su trabajo y que la disposición que tuvo la fuente del claustro se debió tanto a su propia inventiva como a la ejecución práctica de sus ideas hasta que volvió a ser sustituida en 1760 por otra pieza⁶²⁰.

El cobro por parte del maestro lo realizó su hijo Juan de Arruza Martínez quien confirmaba -además de ser legítimo y su heredero- que su padre había sido Maestro Mayor de la Catedral de Cuenca. El primero de los recibos emitidos data del 24 de marzo de 1704 y por le hacía efectiva la cantidad de mil trescientos reales de vellón que se acordó como pago:

“Digo yo, Juan de Arruza Martínez, hijo legítimo y heredero de Juan de Arruza maestro mayor de obras que fue de este obispado que declaro y confieso que los mil y trescientos reales que hace mención el ajuste de arriba los recibí dicho mi padre (que dios haya) del señor don Juan de Soria canónigo y obrero de la santa iglesia de esta ciudad. Y para que conste y por haber muerto mi padre sin dar este recibo lo doy como su heredero. Cuenca y marzo veinte y cuatro de mil setecientos y cuatro años.

Juan de Arruza Martínez [Rubricado]”.

Transcurrido cierto tiempo -a 21 de enero de 1705- se le abonaron otros ciento sesenta y ocho reales por una mejora, a la hora de elaborar una grada alrededor de la fuente, que fue tasada por fray Domingo Ruiz:

“Yo el dicho Juan de Arruza Martínez confieso haber recibido de dicho señor don Juan de Soria ciento y sesenta y ocho reales de vellón por los mismos que importó la mejora que en dicha fuente hizo dicho mi padre por haber puesto la grada que tiene alrededor que según la declaración del Padre fray Francisco de san José

619 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Legajo 19. Expediente 4. Fol. 1 r. y 1 v.

“[...] Y este ajuste se hizo por el señor obrero en presencia y con intervención del señor don Pedro Zapata, prior y canónigo de esta santa iglesia, y en presencia del padre fray Domingo Ruiz y Juan de Arruza maestros mayores de este obispado. Y porque así se cumplirá firmaron este papel [...]”.

620 Por ser este elemento el conservado hasta hace escasos años, sí se conocía el nombre del maestro de cantería que lo realizó: Tomás Fernández. De nuevo los desagüaderos que hacían llegar el agua al claustro no funcionaban bien y los miembros del Cabildo decidieron sustituir la pieza ejecutada por Arruza.

Cf. BERMEJO, Jesús: *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., pp. 271-272.

trinitario descalzo y maestro de arquitectura tasó cada vara de piedra a ocho reales.
Y para que conste di éste que firmo. Cuenca, enero y veinte y uno de 1705.
Juan de Arruza Martínez [Rubricado]”⁶²¹.

Con todo ello, junto al montante que recibió en su caso Juan Rodríguez Cauto por su trabajo, la realización de este conjunto así como la ejecución de su encañado alcanzó la cifra de treinta y dos mil reales de vellón y sesenta y cuatro maravedíes:

“Fuente del claustro.

Se hacen buenos 3264 reales y 4 maravedíes por los mismos que pagó a Juan de Arruza maestro mayor de obras y Juan Rodríguez Cauto maestro fontanero vecino de esta ciudad por los mismo que importó el remate y mejoras de la fuente que se hizo en el claustro de esta santa iglesia, hacer el conducto nuevo para ella y coste de la cañería como parece del ajuste hecho con dichos maestros y los recibos que entregó”⁶²².

Como ya se ha insinuado, nada se puede apreciar hoy de lo realizado en esta intervención. Hoy día se puede contemplar una pila colocada recientemente con motivo de la última restauración acaecida en el claustro pero pocos años después de su ejecución la obra diseñada por Arruza fue sustituida. No conociéndose los motivos que propiciaron este hecho –aunque muy probablemente los daños que iría causando la acción del agua no debieron ser pocos así como tampoco los que originaría el continuo trasiego de esta zona de la Catedral- en 1760 se pagaron al maestro de cantería Tomás Fernández 1589 reales y 17 maravedíes por hacer *la fuente de surtidor del claustro*⁶²³. Entre las diferentes obras que aquí se han presentado y las alusiones a la figura de Juan de Arruza en relación con la torre de campanas y la fachada de la Catedral mencionadas previamente, uno de los datos que más llama la atención es que se le califique como Maestro Mayor de Obras del Obispado. En ningún momento aparece información alguna que aluda a que un nombramiento oficial le reconociese este título pero sí son diversas las referencias registradas donde se le califica como tal. La avanzada edad que por aquel entonces presentaba fray Domingo Ruiz, a pesar de que Arruza tampoco debía ser muy joven, llevó al Cabildo a considerar conveniente que recibiera apoyo y respaldo de otro artífice cualificado y de consabida experiencia. Para ello, en aquellos momentos se pensó que el maestro de origen cántabro era la mejor de las opciones con que se contaba y sus figuras se equipararon en varias intervenciones hasta el punto de referirse a ambos -tal y como se ha puesto de manifiesto a la hora de presentar la

621 Ambas referencias se encuentran en un mismo folio que fue insertado en el legajo anterior que no se encuentra numerado.

622 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libro de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 145 v.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 20. Expediente 1. Fol. 19 r.

623 BERMEJO DÍEZ, Jesús: *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., p. 272.

documentación relativa a la reforma de la fuente del claustro de la Catedral- como maestros mayores en un mismo documento o legajo.

A pesar de que no son muy numerosos los datos que de Juan de Arruza se han localizado en Cuenca y de que todavía se trata de una personalidad sujeta a futuros y rigurosos estudios, no cabe duda de que debió tratarse de un notable arquitecto que fue capaz de abordar la realización de obras constructivas tanto desde un punto de vista teórico como desde la práctica. De lo que no cabe duda es de que su carácter itinerante fue determinante en el devenir de su trayectoria profesional lo que, de realizarse nuevas incursiones archivísticas, vendría a confirmar qué influencias o fuentes de inspiración tuvo a lo largo de su carrera hasta llegar a ponerlas de manifiesto en sus diferentes trabajos efectuados en Cuenca.

4.2.5

Luis de Artiaga Assas

A lo largo de esta tesis doctoral se ha puesto de manifiesto que Luis de Artiaga Assas constituye una de las figuras más importantes del panorama arquitectónico del barroco conquense en relación con el papel que desempeñó en las obras de la fachada de la Catedral por intercesión del Cabildo a lo largo de la segunda década del siglo XVIII. Para completar su trayectoria profesional vinculada a este organismo se desarrolla a continuación un capítulo en el que, a modo de biografía, se detallan y analizan el grueso de sus actividades en Cuenca. Si bien ha quedado claro que su predisposición para la disciplina arquitectónica fue relevante, no se debe pasar por alto el que a la hora de abordar los numerosos encargos que recibió no escatimó, en la manera en que le fue posible, en hacer alarde de sus conocimientos. En sus trazas y diseños se aprecian un mayor detallismo y calidad que en los dibujos de sus coetáneos por lo que se debe considerar que su formación y sus habilidades estuvieron por encima de estos.

Resultando una incógnita todo lo concerniente a los primeros años de su vida y a su formación, reseñar aquí algunos de los datos básicos del artífice servirá de ayuda al lector para comprender su avance y ascenso en las filas de los maestros de obras y arquitectos que quedaron vinculados a la Catedral de Cuenca, a su Cabildo y a su diócesis.

El carácter itinerante que caracterizó la trayectoria profesional de Luis de Artiaga quedó marcado desde sus propios orígenes ya que, siendo natural de la localidad trasmerana de

Noja, no es de extrañar que enfocase su vida laboral hacia disciplinas que le relacionaron con la cantería y la construcción; ambas ocupaciones también hacían trasladarse a sus propios paisanos en búsqueda de oportunidades laborales que les aportasen sueldo, prestigio y, por supuesto, experiencia. La confluencia de estas dos últimas acepciones en su persona le permitieron acumular no sólo renombre sino también grandes conocimientos que le facilitarían, ya en Cuenca y a raíz de los trabajos que desde 1710 dirigía Juan Pérez Castiel para remodelar la fachada de la Catedral, ocupar cargos de oficialazgo.

La maestría e inteligencia que supo manifestar el joven trasmerano no pasaron desapercibidas y el propio Cabildo, al encontrarse con que varios oficiales que trabajaban para Castiel no aceptaban su condición de “extranjero” y habían abandonado sus trabajos, consideró que Artiaga era la persona más idónea para sustituirles. A partir de este momento -1713-, y tras haber dirigido y rematado las obras del imafronte catedralicio en ausencia de Castiel, su prestigio fue en aumento y pudo abordar otras empresas más allá de la ciudad de Cuenca que le resultaron atractivas. No hay datos por el momento que permitan asegurar si fue la única o la última de varias pero cuando de nuevo se le demandó para atender a las quiebras de la fachada de la Catedral, el artífice se hallaba trabajando en una de las obras más importante que se estaba desarrollando en territorio hispánico por aquellas fechas: la construcción de Nuevo Baztán auspiciada por don Juan de Goyeneche.

La mayoría de los estudios que han abordado el devenir de este proyecto se han centrado en el análisis de la figura de uno de los artistas más importante del barroco, don José Benito de Churriguera⁶²⁴, como tracista de los edificios que se construyeron entre 1709 y 1713. Con posterioridad, los intereses y pretensiones de Goyeneche por

624 CEAN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tom. 1, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, p. 329; CAVESTANY, Julio: “Una obra interesante de Churriguera: Excursión al Nuevo Baztán”. En *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, Madrid, Sociedad Española de Excursiones, 1922, pp. 135 -139; LÓPEZ DURÁN, Adolfo: “El palacio y la iglesia de Nuevo Baztán”. En *Arquitectura*. Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 1932, pp. 169 y ss.; AA. VV.: *Resumen histórico del urbanismo en España*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1954, pp. 156-158; KUBLER, George: “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”..., op. cit., p. 144; DAMISCH, Hubert: “L'oeuvre des Churriguera: la catégorie du masque”. En *Annales. Economies, Sociétés. Civilisations*. Paris, Armand Colin, 1960, pp. 466-484; TOVAR MARTÍN, Virginia: “El antiguo conjunto industrial de Nuevo Baztán”. En *Cointra-Press*. Núm. 31, 1979, pp. 48-55; RODRÍGUEZ de CEBALLOS, A.: *Los Churriguera*. Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1971, pp. 27-28; URDIALES GUTIÉRREZ, Virtudes: *Seguidores y discípulos de los principales arquitectos de la Corte en el siglo XVIII*..., op. cit., pp. 35-36; BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V*..., op. cit., pp. 325 y 483; CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la Arquitectura Occidental. VII. Barroco en España*..., op. cit., pp. 94-95;

crear un importante centro manufacturero dieron lugar a que las obras se prolongasen durante años; este hecho propició que llegaran a la localidad, ya no sólo una importante cantidad de trabajadores, sino también un considerable número de artífices que encontraron aquí una buena vía de ingresos. Ante esta coyuntura, hay que barajar cuanto menos la posibilidad de que Luis de Artiaga llegase a Nuevo Baztán desde Cuenca en respuesta a la demanda que se tuvo de mano de obra formada; su experiencia, tanto práctica como teórica, propiciaría el que se le diese ocupación.

La ausencia de documentación sobre el proceso de construcción de este nuevo enclave dificulta el conocimiento de los condicionantes que marcarían el devenir profesional del arquitecto trasmerano así como los contactos que pudo realizar, junto a quien trabajó o cuales fueron los edificios concretos a los que quedó vinculado. Lo que sí es seguro es que durante los primeros meses de 1719 se encontraba trabajando en la referida localidad y allí recibió una carta del Cabildo de Cuenca por la que se requería su presencia en la ciudad con el fin de abordar los nuevos trabajos que se precisaban en la maltrecha fachada de la Catedral y que tanto conocía el maestro cántabro. La respuesta emitida por Artiaga desde Nuevo Baztán fue dirigida a los comisarios de obras conquenses y gracias a ella se puede confirmar no sólo que se encontraba en dicha localidad sino que estaba participando de forma activa en los trabajos que se efectuaban. Es más, de sus propias palabras se extrae el importante dato que confirma que se hallaba ocupado asistiendo al remate de un cuerpo del pórtico de la iglesia:

“[...] Yo deseo sumamente el acierto y servir con fina voluntad al muy ilustre cabildo. Y por hallarme al presente, con embarazo de asistir a rematar un cuerpo en el pórtico de la iglesia, no he podido partirme al pronto. Procuraré partirme con la mayor brevedad posible que discurro en todo este mes será a los últimos. Y en el interin me pongo a los pies del cabildo mi señor y que para dicho tiempo pasaré a ejecutar lo que me ordene. Y a vuestras señorías guarde dios. M. A. de Nuevo Baztán. Y junio a 12 de 1719.

Luis de Artiaga Assas [Rubricado]”⁶²⁵.

Sin duda, fue determinante su experiencia previa en Cuenca al respecto de aquello que conocía sobre el diseño, comportamiento, hechura, consolidación y mejora de una portada. A la espera de nuevos estudios, hay que tener en cuenta desde ahora su intervención en la portada de la iglesia de Nuevo Baztán sobre la que tantas y tan diversas conjeturas se han presentado⁶²⁶. Así mismo, esta empresa consolidaría aun más

625 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 1. Fols. 3 r. y 3 v.

626 George Kubler ya destacó de ella el hecho de ser “insospechadamente severa” lo que tal vez respondió a una ideología proyectista alejada de la ornamentación exuberante y prolija de Churriguera. Así mismo, los dibujos de Pedro Ribera publicados por Moreno Villa dan a entender que la parte baja de la fachada

los conocimientos que el maestro tenía de estas estructuras lo que, en sí, también pudo constituir una buena baza para que se le demandase de nuevo en Cuenca.

El proceso de reparo de bóvedas y torres de la fachada, como todos los datos tocantes a esta estructura, ha sido analizado en el capítulo de esta tesis que trata este tema pero aún así se le debe dar aquí la importancia que tuvo para Luis de Artiaga ya que supuso un punto de inflexión en su carrera profesional al quedar vinculado desde entonces y durante un buen número de años al Cabildo de Cuenca, a su Catedral y a su Obispado al conseguir ser nombrado Maestro Mayor de Obras. Independientemente de lo importante que fue esta intervención para la trayectoria profesional del artífice, desde su llegada a la ciudad se puso a la completa disposición de la mesa capitular para supervisar todas y cada una de las empresas que surgiesen en el obispado a nivel constructivo. De esta manera, y aun sin haber recibido título que así lo confirmase, Artiaga pasó a desempeñar funciones propias del cargo de Maestro Mayor desde el mismo momento en que regresó a la capital conquense.

Ya en 1720 se le localiza atendiendo a la reforma que se había efectuado en la Capilla Mayor de la villa de Solera a fin de determinar si el maestro que la había llevado a cabo -Juan Antonio Otero, siguiendo unas condiciones y trazas que había elaborado Domingo Ruiz- lo tenía todo concluido de forma correcta. La mejor manera que encontró el artífice para emitir su valoración fue pedir el propio escrito de Ruiz a fin de poder cotejar mejor sus impresiones; éstas quedaron en su totalidad recogidas en una declaración fechada a 25 de junio. En ella, Artiaga dejó anotado que no se habían hecho unas basas y un pedestal que se debían haber realizado. La anchura de los muros de la capilla era menor a la contratada y el arco toral que marcaba su acceso tampoco coincidía con lo que se pactó al asignar los trabajos. De igual forma, la media naranja o cúpula que cerraba el espacio se hallaba desviada del lugar marcado para su ubicación.

Por todo ello, el artífice recomendó introducir un cambio sustancial respecto al primitivo proyecto: colocar sobre la capilla un medio cañón de yeso para el que no se utilizase mucho material a fin de evitar excesivos empujes en los muros. Por la mala incidencia de la mencionada cúpula, estos estaban descompuestos y eran visibles muchas quiebras que se apuntalarían mediante la construcción de un estribo. En esta misma zona se debería abrir una ventana para ir comprobando que la cubierta se hacía

ya debía estar concluida en torno a 1722.

Cf. CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la Arquitectura Occidental. VII. Barroco en España...*, op. cit., p. 98.

según arte y, en el futuro, permitir que se contase con un acceso⁶²⁷.

A lo largo de 1720, contando ya con un sueldo fijo por estar dirigiendo las obras de la fachada de la Catedral⁶²⁸, sólo se localiza al artífice ocupándose de otro encargo eso sí, en la misma ciudad de Cuenca ya que sus ocupaciones para con la empresa que dirigía no debían permitirle viajar en exceso. Fue concretamente y una vez más a tenor del nefasto estado de conservación de la parroquia de santa María de Gracia -como ya se ha anotado al hablar de fray Domingo Ruiz, había sido objeto a lo largo de varios años de continuas reflexiones para acometerse en ella una contundente reforma- cuando se pidió que el Maestro Mayor determinase lo que se debía realizar para frenar el colapso inminente del edificio y la falta de un cuerpo de campanas.

Gracias a la localización de las condiciones y la traza que diseñó Artiaga a este fin (Fig. 1) es posible comprender un importante número de datos hasta ahora inéditos sobre esta construcción y el proceso que se pretendió ejecutar; de igual forma, ayudan a entender que era capaz de plantear el maestro poco después de su llegada a la capital conquense. Determinando que todo lo que halló era inútil e inservible si se pretendía cualquier tipo de actuación nueva y centrándose en el elemento más a tener en cuenta, la torre, el maestro recomendó que quien abordase las obras debía demoler en su totalidad la pieza antigua hasta encontrar tierra firme; mientras todo esto tenía lugar, con los despojos resultantes se debía cerrar el acceso que comunicaba con el cuerpo de la iglesia para evitar daños o incomodidades. Sobre unos robustos cimientos se iniciaría la nueva construcción, componiendo un talud de piedra al exterior y mampostería al interior, donde se irían asentando los plementos que quedarían divididos en dos niveles

627 Esta declaración se halla transcrita en el DOCUMENTO 17 del apéndice documental.

Teniendo en cuenta estas nuevas indicaciones y otras de carácter menor, Otero dio por terminadas las obras en apenas unos meses debido a la enorme necesidad que alegaba de necesitar el dinero que se le debía por su trabajo. El encargado de afirmar que había obrado bien no fue otro que el propio Artiaga aunque no pudo trasladarse por estar ocupado en otros menesteres a Solera hasta finales de 1721:

“Digo yo Luis de Artiaga maestro de obras que por mandado de su merced el señor Provisor he visto por segunda vez la obra de la iglesia parroquial de la villa de Solera y he hallado haber cumplido con su obligación y hallarse la obra suficiente. Y para que conste lo firmo en Cuenca a diez y nueve días del mes de diciembre de mil setecientos y veinte y uno.

Luis de Artiaga Assas. [Rubricado]”.

A. D. C. Sección Curia Episcopal .Legajo 1177- 8. Sin foliar.

Sin embargo, en la actualidad la zona del presbiterio de este templo no se conserva tal y como se gestó en esta reforma debido a actuaciones posteriores que han dado lugar a que, sobre unos arcos torales, se haya colocado una media naranja.

628 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27. Expediente 1. 29. Fol. 9 r.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 2. Fol. 11 r.

Ascendía este a tres mil setecientos cinco reales de vellón por un total de 247 días contabilizados desde el 22 de abril al 24 de diciembre.

separados por una imposta. Sus esquinas se harían de piedra labrada mientras que para los muros se emplearía el mampuesto; el material pétreo se reservaba también para las dos ventanas que perforarían dichos cuerpos y que aportarían luz al interior. Llama la atención, aunque no fue indicado por el maestro en su declaración, la forma en esviaje con que trazó Artiaga, observando el dibujo, el vano del primer cuerpo. Este mismo recurso fue empleado para disponer, en uno de los laterales de la traza, la forma que se podría dar a la nueva portada que comunicaría torre y cuerpo de iglesia (Fig. 2) . Demostraba así el maestro que conocía a la perfección el comportamiento y la manera de trabajar la piedra para componer este tipo de formas que venían determinadas por arcos que no se desarrollaban de forma paralela a la superficie del muro; la geometría no debió serle por tanto, desconocida. Además, este dato resulta llamativo si se tiene en cuenta que la disposición de estos ejemplos respondió al alarde de sabiduría que quiso dejar patente el maestro ya que en ningún momento responden a cuestiones derivadas de algún tipo de problemática constructiva generada por la imposibilidad de dar otro tipo de soluciones más sencillas.



Fig. 1. Planta y alzado para la torre de la parroquia de santa María de Gracia. 1720. Luis de Artiaga. A. D. C.

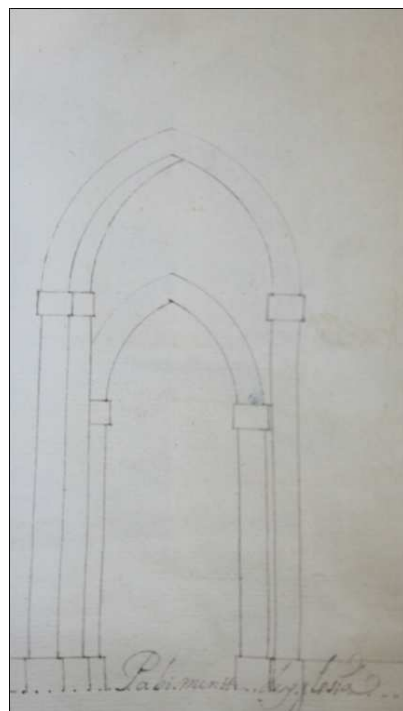


Fig. 2. Detalle de la portada en esvaje para comunicar la torre de campanas y el cuerpo de la iglesia de santa María de Gracia de Cuenca. 1720. Luis de Artiaga. A. D. C.

Ocupando parte del espacio interior se desarrollaría una escalera de caracol -de yeso con peldaños de madera- que permitiría subir al cuerpo de campanas (Fig. 3). Éste tendría forma cuadrada y presentaría sus esquinas reforzadas mediante el empleo de la piedra. Por el contrario los muros, donde se abrirían ventanas de este mismo material, se harían con mampostería. En el interior se dispondría un suelo de ripia, yeso y madera que asegurase el tránsito.

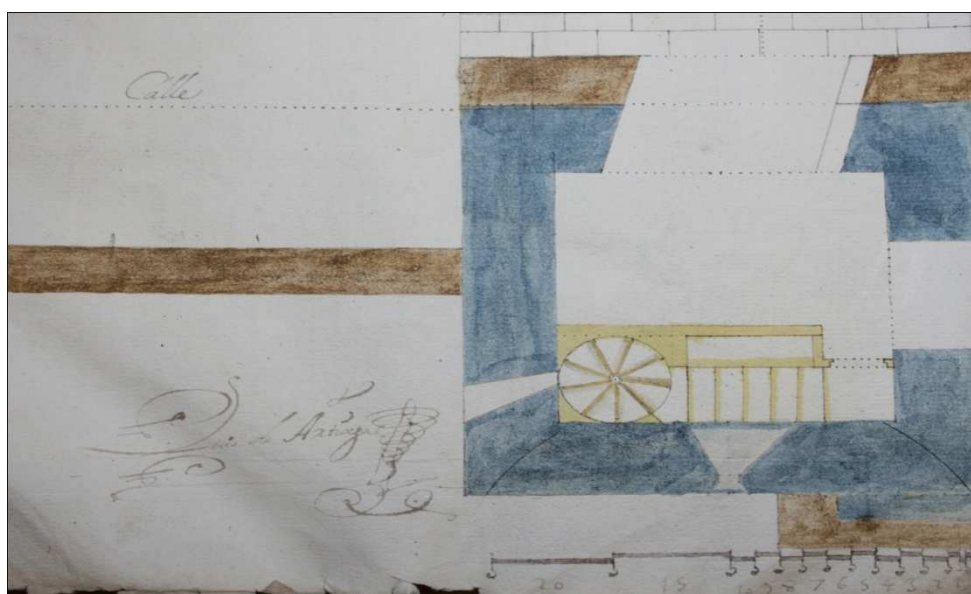


Fig. 3. Detalle de la planta de la torre de la parroquia de santa María de Gracia. 1720. Luis de Artiaga. A. D. C.

A modo de remate, mandó Artiaga que se hiciese un tejado de buena calidad con todos sus elementos bien trabados. Si se consideraba necesaria alguna cantidad de plomo debía usarse quedando todo coronado con una cruz y su correspondiente veleta. No incluyó sin embargo el coste que tendrían todos estos trabajos muy probablemente y suponiéndole conocedor de los cortos medios que contaba la fábrica de esta parroquia y el poco interés demostrado desde antiguo por el Cabildo de contribuir a su consolidación. Intuiría el artífice que poco o nada se iba a realizar⁶²⁹.

Mucho más consolidada la obra que dirigía en la Catedral durante 1721 -por la que cobró treinta y siete mil setecientos treinta reales de vellón⁶³⁰- y tras haber recibido el título de Maestro Mayor de Obras, Luis de Artiaga vio como su actividad laboral se acrecentaba de forma considerable al tener que dar respuesta a los numerosos encargos que llegaban al Cabildo desde parroquias de la diócesis. Antes incluso de ser agraciado con el cargo, el artífice ya demostró estar totalmente entregado a esta faceta de su perfil profesional al atender a la valoración de las diferentes actividades constructivas que se habían realizado en la parroquia de la Trinidad de Uclés perteneciente al antiguo convento de dominicas por un maestro hasta la fecha apenas conocido en el ámbito de la cultura arquitectónica conquense de este periodo: Leandro de Lucena⁶³¹. De su puño y letra había llegado una petición al capítulo para que se decidiese quien era el más idóneo para determinar si había obrado según arte a fin de cobrar lo que le restaba del salario por el que había sido contratado.

El Maestro Mayor pasó a Uclés en poco tiempo y elaboró una declaración en la que

629 DOCUMENTO 18.

Nada se había conseguido años antes cuando fray Domingo Ruiz intentó marcar las pautas para reformar este edificio por el total desinterés y la falta de solvencia con que abordar las obras. La ruina total del templo con el paso de los siglos viene a demostrar que aunque se insinuaban reparos, nada se hizo por remediar su decadencia. Un nuevo intento por dar lugar a esta empresa tuvo lugar en 1728 pero nada se concretó y la eclosión del edificio se fue acrecentando.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1728. Libro 200. Fol. 12 v.

Salvo dos enterramientos, uno gótico y otro renacentista, que se decidió conservar por su belleza -en la Catedral y el palacio episcopal respectivamente- nada queda de esta parroquia desde que se inició su desmantelamiento a finales del año 1902.

Vid. PÉREZ RAMÍREZ, Dimas: "La Sinagoga de Cuenca, Iglesia de Santa María La Nueva". En *Cuenca*, Núm 19 y 20, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1982, pp. 47-50.

630 Su sueldo era de 15 reales por cada día que asistía a lo que se ejecutaba en la fachada. Fueron un total de 249 días fechados en el periodo comprendido entre el 26 de marzo al 29 de noviembre.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 2. Fol. 16 r.

631 De él se sabe que para hacerse con estas obras había rebajado el precio de la tasación que para ello realizó el Teniente de Maestro de Obras Fernando Fernández en 1719. En el apartado que estudia su faceta profesional se encuentra la génesis de este proceso que se vio culminado con la participación de Luis de Artiaga.

expresó su opinión. Inédita hasta la fecha, en ella alegaba que, comparando lo que había observado con lo que estaba contenido en las trazas que había dado Fernández, no se habían hecho unos zócalos de piedra como estaba dictaminado, faltaban algunas piezas del tejado, otras muchas tampoco aparecían y que, en resumen, no terminaba de estar todo rematado correctamente. El elemento que más echó en falta Artiaga fue una vertiente o tejadillo que miraba a un edificio anexo a la parroquia y que estaba concebido para evitar la mala incidencia del agua; su falta implicaba futuras complicaciones. Así mismo, en el presbiterio aun faltaban por enyesarse un buen número de elementos que se deberían haber recubierto con dicho material, no se podía asegurar si faltaban o no dos pies más de largo a los muros por no estar registrado y se había errado en restar nueve pies de altura a esta zona lo que debía enmendarse inmediatamente. Junto a toda esta serie de críticas, Artiaga resolvió que se tenía que demoler todo el tejado para volverlo a construir de nuevo, incluyendo una relación pormenorizada de todas las piezas a emplear y de su correcta disposición:

“[...] Y se pongan las tijeras, sopandas, jabarcones y contra puntas todo de madera de cuarta y sesma. Y los pares bien ajustados y embarbillados. Y que no se les quite la fortaleza sí que trabaje todo su ancho, todo bien clavado, tejado y enripiado como le corresponde. Y en recompensa de los zócalos y formas ponga unas cabezas de vigas en lugar de zapatillas que cojan el grueso de paredes y que vuelen por debajo de las vigas de aire una vara sacando unos machones de yeso que guarden el plomo de las pilastras del cuerpo de la iglesia y reciban las vigas de aires. Y así mismo que el vuelo del tejado a la parte septentrional se haga de dos órdenes de teja bien cogidas con yeso [...]”⁶³².

Tal vez tanto detallismo vino dado por su interés en que se le considerase un arquitecto eficiente, formado y capacitado para desempeñar su trabajo. No hay que pasar por alto que esta intervención del maestro tuvo lugar con anterioridad a su nombramiento como Maestro Mayor y es muy probable que, aunque ya contaba con un importante respaldo y reconocimiento por parte del Cabildo, quisiese contar con cuantos más méritos mejor para hacer valer su profesionalidad.

A 1 de abril de 1721 Artiaga firmaba otra declaración que le relaciona con las obras de la parroquia de san Miguel Arcángel de Belinchón desde donde, ya en noviembre del año anterior, se pedía al Cabildo de Cuenca que enviase a maestro inteligente para dictaminar el estado de su techumbre por hallarse podrido y ser muy previsible su ruina.

632 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1177-B / 1.

Es probable que estos trabajos se realizasen y el paso del tiempo incidiese negativamente en este edificio o, por el contrario, poco se llevase a cabo ya que actualmente las referencias a esta construcción atienden a que es vieja, a que los materiales que presenta son la tapia y el yeso y a que conserva un destartelado tejado de madera.

AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., p. 308.

No se sabe si por estar ocupado en otros quehaceres o por no haber recibido todavía el título que le acreditaba como máxima autoridad competente en el ámbito de la arquitectura conquense, su traslado se dilató varios meses y no fue éste el único desperfecto que se encontró el artífice. Pasó a detallar de forma rigurosa estos datos en la declaración que compuso -desconocida hasta el día de hoy- constituyendo una fuente esencial de información si se quiere entender qué elementos, materiales, pautas y necesidades se hacían imprescindibles a la hora de erigir un buen tejado por ser, sin duda éste, un elemento esencial para asegurar la conservación de cualquier tipo de edificio⁶³³. Desde antiguo y cuando el edificio todavía tenía una única nave -hoy en día tiene tres y sigue el modelo típico de las iglesias columnarias de Uclés- llamaba la atención que por faltar las bóvedas y el tejado todo lo demás se arruinaba y no se podía avanzar en su construcción⁶³⁴. Gracias a esta intervención, el devenir del templo transcurrió por otros derroteros y se ha conservado hasta la actualidad.

Poco después de que Artiaga regresase a Cuenca llegaba una carta al Cabildo informando de que en la parroquia la Natividad de Tondos se había abierto una alarmante quiebra en la pared del medio día. Se decidió que Artiaga era el único que estaba capacitado para analizar el porqué de este desperfecto y, a su vez, encontrar la mejor manera de remediar futuros daños. Intentando agradar al capítulo, el maestro no tardó en trasladarse a la villa y a día siete de julio presentaba ante ellos lo que había percibido en una declaración hasta hoy también inédita.

Buena parte de los paramentos del templo estaban desplomados y lo mismo ocurría con el cuarto que albergaba las campanas. Lo más adecuado para frenar esto era construir unas firmes pilastras de piedra labrada que sustentasen estos muros y contrarrestasen los empujes y tres estribos forales que harían la misma función de contención. En concreto, se harían dos pilastras a los pies del templo, otros dos estribos en la pared de medio día y otro entre la zona norte todos ellos respondiendo a unos principios técnicos muy marcados que aseguraban la consecución de una buena firmeza⁶³⁵. Una de las esquinas

633 Más que realizar una anotación de todos los aspectos presentados en esta declaración, es interesante que el lector asimile por sí mismo las palabras del artífice para impregnarse de su disposición para relatar cómo se debían componer este tipo de estructuras.
Por ello, se ha transcrito en el apéndice documental conservándose también la grafía exacta que empleó Artiaga. DOCUMENTO 19.

634 AA. VV.: Castilla La Mancha. Guía de Patrimonio Cultural. Tom 2..., op. cit., p. 252; AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., pp. 47 y 48.

635 A fin de no hacer densa la lectura de este capítulo y de facilitar al lector su comprensión, estas

debía reforzarse, todas las quiebras que se localizasen se tenían que reparar y el tejado se dejaría sin ninguna teja descolocada y sin ninguna de sus piezas podrida por ser esto muy dañino para el resto del edificio. Mil seiscientos setenta y ocho reales de vellón costaban estos y otros reparos más puntuales por lo que se deduce que no tuvo que ser ésta una intervención que incidiese notablemente en la construcción aunque sí que modificó su aspecto original⁶³⁶. El remate de estos trabajos recayó, tras reducir su coste a mil novecientos cincuenta reales, en un maestro de obras de nombre Antonio Torre natural de Noja que las dio por finalizadas apenas un año después. El propio Artiaga, ya como Maestro Mayor, fue el encargado de determinar -a 18 de octubre de 1722- que todo lo había hecho conforme tenía contratado⁶³⁷.

Otro de los procesos constructivos más dilatados de la primera mitad del siglo XVIII en el obispado de Cuenca, donde participaron buena parte de los maestros de obras que trabajaron para el Cabildo, fue el que tuvo lugar en la parroquia de la Concepción de Villar del Horno⁶³⁸. En el momento en que todo estaba terminado se necesitaba confirmar que había sido ejecutado con arte y perfección según el contrato establecido y

anotaciones no se han desarrollado aquí. Pueden leerse no obstante en el DOCUMENTO 20 del apéndice documental por hallarse toda la declaración trascrita.

636 Actualmente, al exterior el templo conserva los tres contrafuertes que se construyeron en este momento - dos a los lados de la fachada y uno próximo a la Capilla Mayor- por lo que su efectividad fue buena y permitió frenar la ruina que manifestaba. De igual forma, en el interior se aprecian las dos pilastras que se realizaron con esta misma intención.

AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., p. 296.

637 Esta segunda declaración se encuentra, al igual que la anterior, en el mismo legajo donde se insertaron todos los documentos que generó este proceso.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1185-11. Sin foliar.

“Yo Luis de Artiaga Assas maestro de obras, digo que en cumplimiento a lo proveído por su merced el señor licenciado don Jacinto Agustín de Rueda y Calle provisor general de este obispado, en el día ocho de julio próximo pasado en que mandó pase al reconocimiento de los reparos que se han ejecutado en la iglesia parroquial del lugar de Tondos anejo de la de Arcos de la Cantera. Y habiéndolos reconocido con el cuidado que se requiere según por los capítulos y condiciones que para ellos fueron hechos a las que se sujetó el remate que se hizo en Antonio Torre, vecino de la villa de Noja diócesis de Burgos, en el día veinticuatro de Agosto del año pasado de mil setecientos y veinte y uno. Y en su reconocimiento he hallado haber cumplido con lo que estaba a su cargo y obligación en cuyo cumplimiento la doy por buena, ejecutada y fenecida. Esto declaro so cargo de la conciencia a lo que dios nuestro señor me ha dado a entender. Y por verdad y para que conste lo firmo en la ciudad de Cuenca a dieciocho días del mes de octubre de mil setecientos y veinte y dos.

Luis de Artiaga Assas. [Rubricado]”.

638 Muy a pesar de que las primeras diligencias para reformar y abovedar el templo se fechan entre 1711 y 1712, los trabajos no se iniciaron hasta 1713 -siguiendo un proyecto dado por Fernando Fernández- y estuvieron salpicados de continuos parones por no contarse con el caudal suficiente para costearlos. No se emprendieron a buen ritmo hasta 1719 y el maestro de cantería que las ejecutó, José Pérez, no las dio por finalizadas hasta 1721 en que se fecha este episodio.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1190-C / 10.

nadie mejor que Luis de Artiaga para responder a esto. Una vez más, la falta de estudio de este artífice mantenía en el olvido su participación en esta empresa y le existencia de un texto donde reflejó sus impresiones a veintitrés de agosto de 1721.

Fue su parecer que en la reconstrucción del templo -en origen efectuada con materiales muy pobres como la mampostería y madera- no se habían hecho algunos adornos en una de las puertas que permitía el tránsito a pesar de no tratarse de una falta que incidiese negativamente en la permanencia o estabilidad del conjunto. Sí fue más crítico a la hora de aludir que, si bien las pilastras que ordenaban el templo se tenían que hacer de mampostería, habían sido erigidas empleando piedra mal labrada imitando la sillería. Esta era una falta notable para la seguridad y nada se debía abonar de más por ello. Tampoco le pareció oportuno -aún contradiciendo la opinión del párroco de este templo- que el acceso a la sacristía se hubiese dado por el presbiterio y no por un colateral como se había acordado. Además, por la parte de fuera se tenía que haber compuesto un arco escarzano de piedra y no se hallaba prevenido ningún hueco donde anclar las puertas.

Aunque el tejado se obró en su mayor parte con corrección tanto en el cuerpo de la iglesia como en la sacristía, no todos sus elementos estaban bien sujetos y el sistema de bocatejas, canales y cobijas debía revisarse por no estar claro que fuera a funcionar bien. De igual manera declaraba que era muy negativo dejar huecos en la cubierta porque “[...] entrándose los pájaros a anidar y los muchachos por cogerlos, desarman los tejados como lo manifiesta la experiencia [...]”. Por debajo de esta estructura y cubriendo toda la nave del edificio se habían compuesto tres bóvedas cuyos lunetos no respondían a un buen planteamiento. De igual forma, las aristas de estas piezas las halló Artiaga romas y sin los bordes que las hacían perfectas; estos datos demuestran, una vez más, el gran detallismo que fue capaz de manifestar el arquitecto a la hora de emitir sus valoraciones⁶³⁹. No dejó de juzgar ningún elemento a pesar de que, por ello, el artífice ejecutor no viese remunerado su trabajo. Se manifestaba así como un maestro totalmente comprometido con su profesión y conocedor de todos los principios que debía tener presentes para desempeñarla con perfección⁶⁴⁰.

639 La declaración de Luis de Artiaga en la que detalló todos estos puntos referentes a la reforma de la parroquia de Villar del Horno está transcrita en el DOCUMENTO 21 del apéndice documental de este capítulo.

640 Estas apreciaciones sirvieron para que posteriormente se volviese a dar una nueva actuación en el templo. Además de solventarse estas imperfecciones, se erigió una cúpula de media naranja con gajos en el

Este mismo rasgo se repitió cuando Artiaga se trasladó a testificar al respecto de cómo evitar que se acelerase la ruina de la parroquia de Perona⁶⁴¹ y cuando, en los primeros días del mes de diciembre, redactaba la aprobación de las obras del templo de Valdecolmenas de Abajo. En este caso y contrariamente a sus anteriores opiniones, determinó que todo se había elaborado conforme a las condiciones contratadas a pesar de que no había podido contemplar las trazas que, en su momento, había compuesto fray Domingo Ruiz. Únicamente señaló que era oportuno cerrar una grieta en el cuerpo de la iglesia, que se tenían que disimular las uniones de las pilastras y que uno de los capiteles se debía compactar empleando grapas de hierro:

“Digo yo Luis de Artiaga, Maestro Mayor de Obras [...] se tape y cosa una quiebra que tiene el cuerpo de la iglesia. Y así mismo se engrape un pedazo de chapitel con grapas de hierro y se cosan las junturas de las pilastras [...] Todo lo demás se halla según condiciones pues no ha aparecido la traza en los autos [...]”⁶⁴².

crucero, se decoraron los anotados lunetos con yeserías de cinta y se actuó en el coro. Más allá de edificar una sencilla puerta de acceso tal y como se tenía declarado, se dio lugar a una interesante portada formada por un arco de medio punto moldurado con cartela y enmarcado por pilastras cajeadas que, en su parte superior, se hizo coronar con un frontón triangular partido en cuyo hueco se insertó una hornacina; varios elementos decorativos con forma de bolas y pirámides herrerianas y roleos decoran el conjunto. No obstante estos añadidos, buena parte de los elementos constructivos que presenta hoy en día esta construcción siguen respondiendo a lo que se realizó durante las primeras décadas del siglo XVIII.

MUÑOZ HERRAIZ, Florentino: *Olor y sabor a pueblo*. Cuenca, Florentino Muñoz Herráiz, 1999, pp. 224 a 229; AA. VV.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca...*, op. cit., p. 380.

- 641 Hay datos que confirman que, tras recibir este encargo, presentó un texto rubricado al Cabildo manifestando sus impresiones. Sin embargo, no se ha localizado esta declaración por lo que no es posible aventurar cuales fueron sus disposiciones concretas.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en Iglesias del Obispado. Legajo 162. Expediente 1. 37. Fols. 1 y 2. Sí que se ha encontrado el texto que rubricó varios años después, en 1724, por el que prácticamente se reformó -a manos del maestro de Noja Antonio Torre- el templo en su totalidad. Las pautas que se dieron fueron las típicas que responden a los principios tipológicos y estilísticos de aquella época: se debían levantar paredes de mampostería con esquinas de sillería, elaborar bóvedas de arista en el cuerpo de la iglesia y de un medio cañón con lunetos en el presbiterio empleando yeso, erigir un coro en alto a los pies, formar una portada de piedra con arco escarzano y componer un tejado firme, compacto y homogéneo a fin de evitar la entrada de cualquier agente nocivo.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1193 / 3. Sin foliar.

Nada se llegó a realizar de todo esto por falta de dinero lo que ha provocado que, con el transcurrir de los siglos, la ruina del edificio ha dado lugar a que se suprima el culto por evitar algún tipo de desgracia.

AA. VV.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca...*, op. cit., p. 229.

- 642 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1129-B / 2. Sin foliar.

Culminaba así un largo proceso que se había iniciado más de dos décadas antes y en el que se mantuvieron, a pesar del transcurrir de los años, las premisas y pautas contratadas en origen. Con ello, se consiguió otorgar al edificio de la forma y el lenguaje compositivo que presenta hoy.

Manteniendo la cornisa que recorre todo el perímetro interno del edificio como nexo con la antigua obra de la Capilla Mayor se ejecutaron una nave central más ancha y dos laterales más estrechas que al exterior generan un interesante y proporcionado juego de volúmenes. Se mantuvo el uso de mampostería y piedra en los elementos acordados y se erigió la torre de tres cuerpos en progresión descendente con campanario decorado por parejas de pilastras en cada una de sus troneras. Las cúpulas y bóvedas de aristas culminan el cierre de la parroquia y, en varias zonas, se insertaron encintados de yeso de fuerte impronta barroca. Aunque parece poco probable por lo cercano de la fecha al momento en que fray Domingo Ruiz dio las trazas para reedificar este templo, en la portada de acceso se insertó la fecha de 1704 para conmemorar su

En el periodo comprendido entre estas dos intervenciones, Luis de Artiaga tuvo que acudir a Valparaíso de Abajo para atender a una petición del Mayordomo de la parroquia de la Asunción de María. La torre estaba muy quebrantada por ser una fábrica antigua realizada en yeso y su opinión fue tajante: se debía demoler para edificar una nueva. Las trazas y condiciones que elaboró fueron presentadas al Cabildo de Cuenca para que las valorase a día 8 de septiembre y han permanecido inéditas hasta hoy. A pesar de que el dibujo efectuado no se encuentra del todo bien conservado, sí se puede apreciar el gran detallismo que era capaz de inferir a sus diseños.

Dándole forma cuadrada y situándola a los pies del templo, era esencial buscar unos cimientos robustos asentados en tierra firme que asegurasen la buena conservación de la pieza. Debían tener buena profundidad y, a partir de ellos, se desarrollarían los plementos con su parte baja en talud. En el primer cuerpo que se compondría una puerta para dar acceso a una capilla esquifada con ventana que se revestiría en su totalidad con yesos pardo y blanco. Demostraba Luis de Artiaga con esta recomendación que era conocedor de soluciones más elaboradas y técnicamente más complejas que aquellas que de forma más común se ejecutaban. En este caso, generar una bóveda esquifada confirma que cuanto menos conocía su existencia y la manera de elaborarla así como el hecho de poder haber leído algo sobre esta estructura en textos como por ejemplo, el tratado de fray Lorenzo de san Nicolás de gran vigencia en aquella época⁶⁴³.

El conjunto debía quedar cerrado por una cubierta compuesta mediante la intersección de dos bóvedas de cañón en un mismo espacio que, en este caso, se generarían empleando ladrillo que posteriormente se revocaría. Por el peso que soportaría es muy probable que la intención del artífice fuese ejecutar un modelo a rosca por constituirse así una estructura más robusta⁶⁴⁴.

Conforme se fuese subiendo en altura, toda la obra de mampostería nueva así como los

realización. Pudo ser por tanto, que el diseño también corresponda a su mano.

AA. VV.: Castilla La Mancha. Guía de Patrimonio Cultural. Tom 2..., op. cit., p. 640; AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., p. 316.

643 Cf. GARCÍA SALINERO, Fernando: *Léxico de alarifes de los siglos de Oro*. Madrid, Imprenta Aguirre, 1968, pp.61 y 112.

644 El propio fray Lorenzo de san Nicolás en su tratado de arquitectura aludía a que este tipo de bóvedas era muy bueno para cerrar capillas. Así mismo, atendía a la técnica que se debía usar -tanto si se empleaba ladrillo como si se usaba piedra- para edificarla de la forma más resistente posible. El hecho de abaratar costes en este tipo de obras era una constante en el obispado de Cuenca por lo que se deduce que el artífice tuvo que optar por la primera de estas opciones.

Cf. SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de: *Arte y Uso de Architectura...*, op. cit. pp. 99, 99 v., 100 y 100 v.

elementos que se hiciesen en piedra -troneras y esquinas- se debían ir ensamblando de la mejor manera posible con la obra antigua para compactar ambos elementos. Sobre la capilla inferior y dando lugar previamente a una escalera de madera -con pasamanos y escalones aserrados en diagonal- que facilitase el tránsito, se abriría una puerta de acceso a la parte superior. A la hora de presentar que pautas debían seguirse para edificar el cuerpo de campanas el maestro fue claro, todo se podía ver en la traza y era de sentido común que el artífice que realizase la obra fuese conocedor, por ser su obligación, de la solución más idónea para dejar el conjunto con toda perfección:

“Y llegará al pisso de campanas dha escalera que por estar demostrado en la traza con la cornisa. No se nezesita mas advertenzias; solo que las paredes asi por fuera como por dentro se reboquen y bien cojidas las junturas de la silleria y mazizos los mechinales sin ser nezesario mas advertenzias que la perfezion de dha obra [...]”

Solamente realizó una mención especial y, como era propio de él, muy detallada de como se compondrían el suelo de dicho cuerpo y su cubierta para que todo quedase bien rematado⁶⁴⁵. Observando la referida traza se aprecia que Artiaga siguió la costumbre de edificar un campanario sobre cornisa con esquinas de piedra y muros de mampostería que se horadaría -muy probablemente en sus cuatro lados- con otras tantas troneras también de piedra en forma de arco de medio punto sobre altas jambas (Fig. 4 y Fig. 5). Inmediatamente se iniciaron los trabajos para edificar esta torre a manos de un maestro de cantería vecino de Valparaíso de Arriba de nombre Manuel Pérez del que apenas existe más referencia que ésta. Las obras no avanzaron de forma rápida y hasta junio de 1726 no se dieron por concluidas siendo valoradas por el Teniente de Maestro Mayor Juan Antonio de Artiaga. Hoy en día todavía se puede ver esta pieza de tres cuerpos separados por imposta enmarcando el perfil del templo (Fig. 6) y albergando la capilla inferior dedicada al bautismo cubierta por una cúpula de media naranja⁶⁴⁶. Inmediatamente se iniciaron los trabajos para edificar esta torre a manos de un maestro de cantería vecino de Valparaíso de Arriba de nombre Manuel Pérez del que apenas existe más referencia que ésta. Las obras no avanzaron de forma rápida y hasta junio de 1726 no se dieron por concluidas siendo valoradas por el Teniente de Maestro Mayor Juan Antonio de Artiaga. Hoy en día todavía se puede ver esta pieza de tres cuerpos

645 Véase esta declaración trascrita, siguiendo la escritura exacta del maestro, en el DOCUMENTO 22 del apéndice documental. En ella, además de las disposiciones típicas sobre quiénes eran los encargados de prevenir los materiales también se puede leer una anotación final que realizó Artiaga sobre cómo se debía colocar en la capilla inferior una viga que ayudase a soportar el peso que provenía de la parte superior.

646 Los datos sobre el estado actual de esta torre se han extraído de:
AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., p. 336.

separados por imposta enmarcando el perfil del templo (Fig. 6) y albergando la capilla inferior dedicada al bautismo cubierta por una cúpula de media naranja⁶⁴⁷.



Fig. 4. Planta y alzado de la torre de la parroquia de Valparaíso de Abajo. 1721. Luis de Artiaga. A. D. C.



Fig. 5. Detalle del cuerpo de campanas y del tejado de la torre para la parroquia de Valparaíso de Abajo. 1721. Luis de Artiaga. A. D. C.

647 Los datos sobre el estado actual de esta torre se han extraído de:
AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., p. 336.



Fig. 6. Imagen actual de la parroquia de Valparaíso de Abajo.

Poco después, el maestro volvió a poner de manifiesto al ser llamado a atender las obras de la parroquia de la Asunción de nuestra señora de Tarancón, que era un artífice que no dejaba pasar por alto ningún detalle, por nimio que fuera, a fin de asegurar por completo que los trabajos para reparar o reconstruir un edificio eran eficaces. Al igual que ocurrió con sus dos antecesores en el cargo de Maestro Mayor, este proyecto ocupó buena parte de su tiempo; entre los numerosos elementos que se pretendieron modificar, la erección de una torre firme, representativa y capaz de albergar campanas fue uno de los que más mantuvo su atención.

Tras iniciarse los trabajos de reforma de la torre a manos del maestro de cantería Pedro de Arruza en 1718, varias voces clamaron ya en 1721 en contra de su manera de actuar por no avanzarse según lo previsto; el cuerpo de campanas se tenía compuesto según traza de Domingo Ruiz pero el párroco de la villa no estaba conforme con el resultado. Ante esta contrariedad y tener declarado el artífice haber finalizado buena parte de lo contratado, no se encontró mejor solución que llamar al Maestro Mayor Luis de Artiaga para que se pronunciase. Si bien Dimas Ramírez en su libro sobre Tarancón ya mencionó su presencia en esta villa atendiendo este encargo y presentó la traza que compuso a sus efectos⁶⁴⁸ (Fig. 7), nada se sabía de cuales habían sido sus impresiones.

648 PÉREZ RAMÍREZ, Dimas: *Tarancón en la historia...*, op. cit., p. 246.



Fig. 7. Trazas compuestas por Luis de Artiaga para la torre y coro en alto de la parroquia de Tarancón. 1725.

Hay que presentar en este punto y antes de abordar el texto que acompañaba a esta traza, una desconocida declaración que Artiaga firmó a 5 de diciembre de aquel año de 1721 en la que se mostraba tajante a la hora de certificar que Arruza había errado y faltado en buena parte de las indicaciones que tenía contratadas y en la que exponía que se tenía que llevar a cabo para solventar tal coyuntura.

Las esquinas de la estructura y sus troneras no correspondían con lo que marcaban las trazas originales lo qué, si bien no era disonante visualmente, restaba seguridad al conjunto. Lo mismo ocurría con la balaustrada y con varios de los remates de la torre, siendo especialmente llamativo el haberse colocado un canal de tejas unidas con yeso en lugar de una de piedra como hubiese sido oportuno ya que, con ello, se habría evitado el estancamiento de las aguas. Tampoco entendía Artiaga que las pirámides, bolas, balaustres o pedestales se hubiesen compuesto empleando varias piedras en lugar

de una sola y que no se hubiesen asentado bien con plomo; el peligro que con ello se generaba era manifiesto ya que el aire los podía fragmentar y desprenderse con facilidad sobre los tejados del templo con el más que previsible daño que ello generaría. Por tanto, todo debía quedar bien amarrado y con un carácter compacto. Señaló Artiaga así mismo que Pedro de Arruza, a pesar de haber manifestado hallarse próximo a concluir las obras que tenía contratadas, no había terminado el coro de la parroquia por lo que era un atrevimiento que pidiese que su trabajo fuese declarado por bueno⁶⁴⁹.

Esta voz de alarma dio lugar a un controvertido episodio en el que Arruza emitió una queja formal contra el Maestro Mayor poniendo en duda su criterio y negando que fuese cierto lo que se había atrevido a afirmar. Las obras no se detuvieron y otros maestros - entre los que se han localizado a unos desconocidos Juan Gómez y Juan Marón Vélez quienes afirmaban ser doctos y estar versados en materia constructiva- testificaron a su favor indicando que trabajaba primorosamente según los principios y el arte de la arquitectura. Tal vez porque estas nuevas opiniones convencieron al Cabildo o por que se encontraba verdaderamente ocupado atendiendo a otras obras de gran entidad en la Catedral, Artiaga no emitió ningún tipo de defensa u opinión al respecto manteniéndose completamente al margen. Muy probablemente era consciente del fin que tendría la construcción ya que una vez finalizada fue avisado para darla por buena en 1724; por seguir ocupado tanto en el templo catedralicio como en la diócesis⁶⁵⁰ o porque quiso dilatar su traslado a Tarancón por haberse dudado de su criterio, fue dando largas al viaje. Finalmente no tuvo que efectuarlo ya que, como había pronosticado, la torre se hundió. Se confirmaban así sus alusiones a que el conjunto no era seguro y no había

649 Véase transcrita esta declaración en el DOCUMENTO 23 del apéndice documental.

650 Al tratarse en gran medida de obras que le relacionan con la fachada de la Catedral, la presentación de los datos que le vinculan a ella se ha realizado en el capítulo que analiza este punto con el fin de no romper el discurso de esa parte del estudio. Para recordar al lector que ocupaciones concretas tuvo el maestro se recomienda releer el primer capítulo de esta tesis doctoral.

Por otro lado, no se puede pasar por alto que a pesar de que estos trabajos y el carácter de los mismos ocuparon casi la totalidad del tiempo del maestro, no desatendió otros encargos que recibía desde la diócesis. Uno de los más relevantes es el que le tuvo inmerso en un prolongado pleito que se originó en la parroquia de santa María de Uclés. Se hizo preciso en un momento dado abovedar el templo por la mala calidad de su cubierta y, siguiéndose las condiciones que para ello había dado el Maestro Mayor Domingo Ruiz en 1718, el maestro alarife José Justo había iniciado las obras. Sin embargo, al poco tiempo de ello empezaron a aparecer numerosas quiebras en el edificio llegando a afectar incluso a la Capilla Mayor lo que hizo dudar de dicho artífice quien, por supuesto, negó todo tipo de acusación.

El Cabildo, ya en abril de 1724, pidió a Artiaga que pasase a determinar lo que ocurría a lo que obedeció fielmente como era su costumbre. Resultando obvio que sobre un antiguo edificio no podía erigirse un abovedamiento según las nuevas técnicas constructivas sin afianzar antes muros y cimientos, el maestro marcó las nuevas pautas para continuar con los trabajos sin hacer peligrar el conjunto.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en el Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 9. Sin foliar.

sido compuesto siguiendo las principales reglas de la arquitectura.

Concretamente, el 29 de diciembre del citado año se desplomaba uno de los lienzos de esta torre y, entre los días 4 y 5 de enero de 1725, caía buena parte del resto de la estructura causando no sólo su ruina sino también cuantiosos daños en el templo. Tuvieron que ser de tal magnitud, que se barajó la posibilidad de llamar a varios maestros inteligentes que estaban trabajando en Aranjuez -de los que la documentación no detalla su nombre- para que intentasen remediar la principal amenaza que hacía peligrar toda la construcción: la parte superior del cuerpo de campanas continuaba en pie sin ningún tipo de fundamento o base firme que impidiese su derrumbe.

Sin que se pueda asegurar que dichos artífices llegasen a trasladarse a Tarancón o emitiesen desde la distancia alguna recomendación, a 25 de marzo caían aquellos elementos de la torre que seguían en pie y se destrozaba una capilla -la del Bautismo-, tres bóvedas de una de las naves laterales y dos de la nave principal, uno de los arcos torales, el tejado, la tribuna, la fachada principal y varios retablos. Gracias una vez más a los estudios de don Dimas Ramírez se conocían estos datos y el hecho de que, como era de esperar, fuese Luis de Artiaga la persona que elaborase las nuevas trazas y condiciones con las que reedificar la malograda torre y el resto de la parroquia⁶⁵¹. Las trazas elaboradas por el maestro también fueron presentadas por este autor quien sólo alude en parte al texto que escribió Artiaga y no se analizan. Un estudio detallado del mismo ayuda a asimilarlas y comprenderlas; se trata de un documento de gran importancia para asimilar qué principios y conocimientos poseía el artífice para abordar este proyecto de magnitud y relevancia donde la seguridad y la firmeza se convirtieron en los pilares fundamentales sobre los que asentar sus planteamientos. No obstante y como era común, tuvo que adecuarse a los límites que le marcaba una estructura preexistente lo que, muy probablemente, dejó en segundo plano sus propios gustos o estilo más personal. A 11 de septiembre de 1725, Artiaga rubricada la declaración que cumplimentaría la traza mencionada anteriormente y que se analiza a continuación.

Tras informar con un breve resumen de todo lo que había ocurrido, pasó a declarar que era inevitable deshacer buena parte de lo que había quedado en pie en la torre ya que, desde prácticamente su base todo se había ejecutado mal. La ruina de su escalera y del coro había sido tan grave que no sólo no se podía reformar; no se podían ni reutilizar los materiales usados con anterioridad por estar completamente deshechos. Por todo

651 PÉREZ RAMÍREZ, Dimas: *Tarancón en la historia...*, op. cit., pp. 247-248.

ello, se debían derruir los muros que aún se conservaban hasta muy por debajo de la altura de las bóvedas del templo reedificándose después con mampostería sobre una imposta de piedra. Siguiendo las propias palabras del maestro, todo debía quedar “[...] bien enrajado, ligado, atizonado, apionado, sólido y macizo [...]”⁶⁵². Para indicar el lugar justo hasta donde se debía descomponer aquello que se había arruinado, Artiaga anotó en su dibujo lo siguiente: *“asta aqui se demolera la torre y de aquí avaxo parece esta buena. Y se pondran esta ymposta a tizon acompañando todo el cuerpo de paredes. Esta ylado por dentro y por fuera”*.

Aunque el artífice continuó desarrollando en su texto otros aspectos que se detallarán acto seguido, para aportar un orden que permita entender todo lo que planteó a tenor del levantamiento de una nueva torre se debe añadir su recomendación de hacer una ventana de piedra labrada a la altura del tejado de la nave mayor en un espacio abuhardillado que ocuparía una de sus vertientes. Una vez bien trabada la caña se haría el cuerpo de campanas que, a cada lado, se abriría con una tronera de medio punto enmarcada por pilastras cajeadas pareadas; para su composición se emplearía únicamente piedra labrada con un grueso similar al del resto de la torre. Para dejar más clara esta puntualización el artífice anotó en la traza *“piedra labrada toda y pie y quarto grueso”*. Su cubierta se edificaría sobre una cornisa y quedaría formada por un tejado a cuatro aguas de madera cubierto de tejas. En su remate a modo de veleta, sobre una especie de pedestal enmarcado por molduras en forma de voluta, se colocaría una cruz que, según Artiaga, sería entregada por la villa.

El interior debía contar con un suelo en pendiente en el mismo cuerpo de campanas realizado con yeso; gracias a esta leve inclinación -que se daría hacia las cuatro aberturas donde además se abrirían unos agujeros si se consideraba necesario- se conseguía evitar el estancamiento del agua. Además, se debía formar una escalera de madera que permitiese la circulación; en la traza se aludía a este elemento de la siguiente forma: *“en el hueco de torre se ara escalera de madera con barandilla y antepecho. Y a pasar a las puertas beinte partido”*.

Ya en el resto del templo se tuvo que prestar especial atención al estado de las bóvedas

652 En el desarrollo de la presentación de esta declaración de Luis de Artiaga se insertarán aquellos fragmentos que se consideren importantes por su relevancia o su claridad a la hora de facilitar al lector su comprensión.

De igual manera y dada su importancia, se ha transcrito por completo en el apéndice documental bajo la nomenclatura DOCUMENTO 24.

Así mismo, las anotaciones que el maestro añadió a su traza también se han transcrito dentro del discurso de este apartado, en cursiva, para diferenciarlas y así hacer más sencilla su lectura.

tras la caída de la torre por haber quedado muy dañadas. No pretendiendo innovar, el Maestro Mayor indicó que se recompusiesen con la misma forma que tenían. Si bien los datos que dio en su declaración fueron muy precisos -pudiéndose constatar que para su hechura se emplearían buenos terrales, nombre éste que también se daba a los ladrillos y que éste era por tanto el material con el que estaban confeccionadas las dañadas que se debían imitar- las referencias incluidas en la traza ayudan a comprender mejor que era lo que quería. Redactaba lo siguiente:

“Se an de hazer tres bobedas nuevas las dos de este ancho de 40 pies y a lo largo cada una 22 poco mas o menos. La otra es en la nabe de la torre de 18 pies. Y en todas tres los texados correspondientes todo se ara bien enmaderado en la conformidad que esta lo demas que a quedado. Y en esta nabe mayor se pondra viga de ayre arrimado a el frontis. Y las demas como han estado” (Fig. 8).

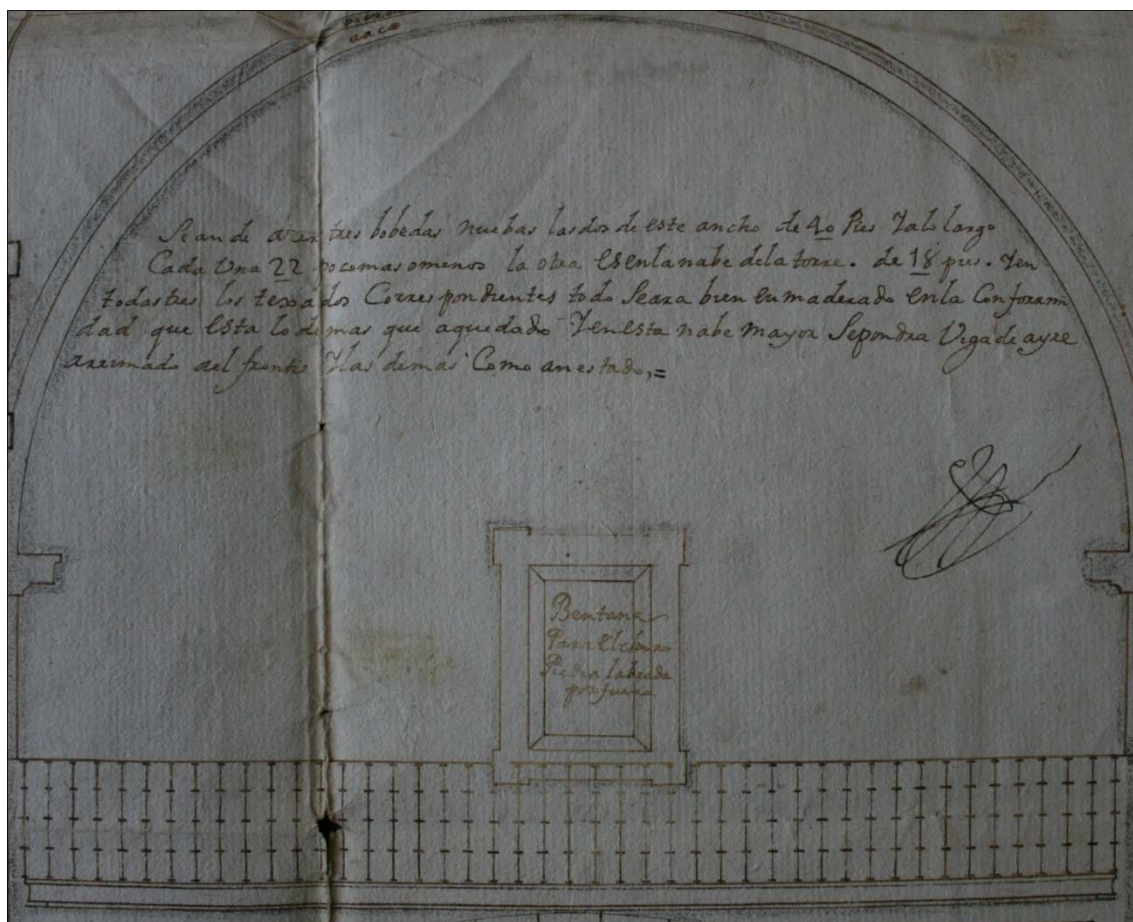


Fig. 8. Detalle de la traza compuesta por Luis de Artiaga en 1725 en que se aprecian sus indicaciones para ejecutar la cubrición del templo.

Una vez más y demostrando que era un auténtico experto en la composición de este tipo de estructuras, Artiaga detalló con exactitud cómo se tenían que hacer las techumbres

aunque dando especial importancia a la que cerraría la nave mayor:

“En la nave mayor se ejecutará el tejado a dos vertientes poniendo arrimada a la pared una viga de aire. Y las demás repartidas de la forma que están en lo demás de la armadura. Y todo se ejecutará de la forma y tamaño de maderas como está lo ejecutado lo que ha quedado de la techumbre. Y en ella se hará la buhardilla compuesta a oriente bien enmaderado, cogidas las soleras y estribos y los ostios, boca tejas y caballones. Y se levantará el cuchillo o frontis sobre la fachada principal poniendo las cornisas con las vertientes como se demuestra y la clavazón en medio y la canal que recibirá las aguas que vierten contra la torre puesta con desnivel hecha de unos tizones que entren en las paredes de la torre y salgan como canes al desagadero de afuera en forma de pieza de artillería. Volará media vara todo de buena piedra y crecidas que atizonen y aseguren dentro y el grueso. Y el grueso del cuchillo será dos pies y por fuera se revocará y repretará muy bien”.

Después de abordar estas ideas, el artífice recomendó fortalecer la edificación adosando a la fachada dos estribos de piedra labrada de muy buena calidad asentados sobre tierra firme que, con la misma intención de aportar robustez y permitiendo la correcta distribución de los empujes de la nave mayor, fuesen un poco más anchos en su parte inferior. Llama la atención la forma en que estos fueron dibujados en la traza ya que, al igual que una ventana que se abriría en el coro, se hicieron sin haberse plasmado la mencionada fachada sino en un espacio etéreo que dejaba contemplar el interior del templo.

Por último, y antes de incluir las disposiciones típicas implícitas en toda obra constructiva, Artiaga expuso qué sistema constructivo consideraba como el más adecuado para conformar la arcada que sustentaría el coro anexo a la portada. Sobre unos basamentos firmes se ejecutarían dos pilastras labradas -cajeadas en la traza- desde las que arrancaría dicho arco. En él, por encima de un complejo entramado de maderas recubiertas de llana blanqueada, se echaría el suelo del coro cuyo frontis se decoraría con un antepecho de este mismo material formando balaustres torneados. Una vez más, el dibujo que acompañaba este texto facilita la comprensión de estas palabras y permite apreciar como el intradós del arco se ornamentaría -muy probablemente en yeso de dos tonalidades como era costumbre- con formas circulares y triangulares que aportarían una mayor plasticidad a este espacio. Así mismo, los detalles más concretos incluidos en ella expresan de forma más exactas las posturas de Artiaga:

“Este arco se ara por dentro arimado a la primera pilastra a plomo del primer arco que divide las dos bobedas que se an de azer nuevas. Y de ancho se le dara una vara sin el zocalo. Todo se ara de piedra labrada como se demuestra la zona de aria del altar mayor. Y por el otro lado en la misma forma escetuyendo los enjutados y cornisa. Y el piso se ara de suelo rasso puestas las maderas desde este arco a la pared de ozidente. Y el otro arco de la nabe del medio dia se tapara de tabique rematando con

una faxa a nivel de los mobimientos. Y igual con la pared de la nabe mayor yntroduziendo el tabique debaxo del dho arrco. Su balaustrado sera obligazion de ponerle de madera y de quarta a quarta de hueco y torneados puesto el pasamanos de una pieza. Y la cornisa se labrará sobre lecho recortadas todas a dos pies y medio con el buelo. Y lo demas to guarnezido por avaxo y blanqueado. Y guarnezido por arriba a nivel y con toda perfezion en todo lo perteneziente al choro y fachada de ozidente” (Fig. 9).

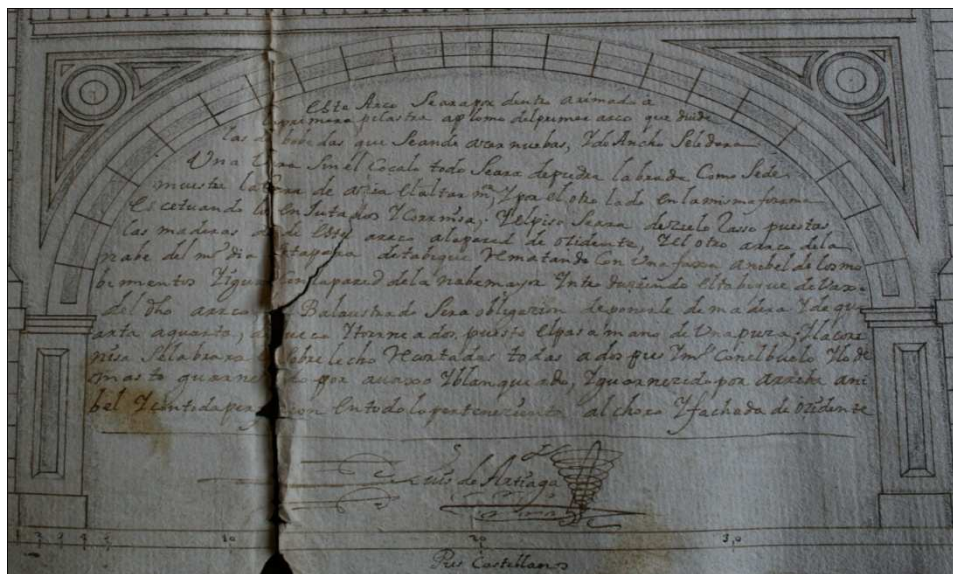


Fig. 9. Detalle del arco del coro en alto diseñado por Luis de Artiaga para la parroquia de Tarancón. 1725.

El precio de todos estos reparos alcanzaba los cincuenta y tres mil quinientos reales de vellón. Siguiendo los pasos que se tenían que dar para iniciar las obras, estas posturas fueron sacadas a pregón en búsqueda del maestro que las hiciese por un menor precio. Tal vez por la elevada suma o por no querer oponerse a la figura del Maestro Mayor, no hubo ninguna puja que redujese esta cantidad. Con ello éste se aseguró que, bajo su dirección, todo se realizaría según su criterio. Además, por no rebajarse el precio, no menguaría la calidad.

Esta coyuntura marcó la total implicación de Luis de Artiaga con la parroquia de Tarancón ya que no abandonó dirección durante varios años a pesar de recibir y realizar otros encargos. Es más, se había supuesto que quedó vinculado a la reforma del cerramiento de la torre entre 1729 y 1731⁶⁵³ aunque hay que tener en cuenta un documento hasta la fecha desconocido que, si bien viene a confirmar esto, modifica en parte la cronología.

653 PÉREZ RAMÍREZ, Dimas: *Tarancón en la historia...*, op. cit., p. 251.

En diciembre de 1728, el artífice manifestó por escrito la intención que tenía de modificar su propio proyecto para coronar la torre. No veía conveniente que éste cerramiento se hiciese mediante un tejado de madera y teja a cuatro aguas; consideraba más oportuno o bien cubrir la estructura con un chapitel de piedra y madera o, por el contrario, con una aguja de piedra. Artiaga respaldaba su cambio de opinión y su apoyo total para con esta última opción alegando que así se evitarían los tan indeseados y frecuentes incendios. Además, alegaba que el conjunto era firme y robusto por lo que nada se debía escatimar en la calidad que se infiriese al remate pétreo no aplicándole en ningún momento ni maderas ni yeso. Recomendaba por el contrario que se usase el hierro para unir y compactar desde elementos estructurales a cualquier adorno o añadido ornamental. No obstante si esta opción no era factible, el Maestro Mayor también explicó que se podía ejecutar un chapitel de madera y pizarra aunque en ninguno de los casos anotase las cantidades que alcanzaría cada opción⁶⁵⁴. Sin que la documentación registre ningún otro tipo de anotación sobre cuál fue la decisión tomada en aquel momento, lo que sí es cierto es que poco a poco las obras se iban adelantando y a finales de 1729 sólo restaban por hacer los dos estribos que debían quedar adheridos a la fachada. Sin embargo, en aquel momento Artiaga ya no los veía tan necesarios. De igual forma, no dudó en destacar que otras mejoras había introducido en el templo a fin de que le fuesen remuneradas:

“[...] Luis de Artiaga maestro de obras de arquitectura ante vuestra merced parezco y digo tener ejecutada la de la parroquial de la villa de Tarancón exceptuando dos estribos que puse por condición se hicieran contra la fachada [...] Y dichos estribos me parece no ser necesarios [...] Tengo en dicha obra ejecutados algunos reparos de aumento y mejoras para la seguridad y permanencia. Por tanto a vuestra merced pido y suplico se sirva mandar se reconozca dicha obra y se valoren dichos dos estribos declarando si son necesarios o no y si conviene refundirlo en asegurar dicha puerta. Y así mismo tase y valore las mejoras que hallare de exceso y si son útiles y convenientes a la seguridad y permanencia de dicha iglesia [...]”⁶⁵⁵.

654 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1136-1. Sin foliar.

“[...] que a mi reconocimiento se halla con suficiente robustez y fortaleza para poder cargar y mantener el peso de dicha aguja ejecutándola con arte y moderada altura y gruesos con las prevenciones que en semejantes obras se deben hacer sin que por atender al menos coste se haga dejándolo imperfecto en su firmeza. No consentir en que se haga la formación y planta de yeso y menos de madera. Y que así en los antepechos del balastrado como en lo interior del grueso de dicha aguja se haya de engrapar o engatillar con hierro en donde fuese necesario.

Y así mismo las pirámides, bolas o remates.

Y si se hiciese chapitel de madera, pizarra y plomo, hecho con buenas prevenciones, de buena madera, pizarra y plomo y bien ejecutado con arte y perfección y moderada altura no me parecerá perjuicio [...]”.

655 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1136/1. Sin foliar.

Aunque no se volvió a hacer referencia al remate de la torre por parte del Maestro Mayor, gracias a la declaración que elaboró su Teniente Felipe Bernardo Mateo cuando tuvo que declarar si todo se había hecho según arte y si había algún tipo de mejora, se sabe que finalmente se realizó un remate de piedra. Además de haber aumentado el recalzo de toda la pieza y de haber compuesto una escalera de 12 escalones que subía al coro, este maestro indicó que se habían añadido unas pechinas en el cuerpo de campanas “[...] para recibir la aguja [...]”. Este dato confirma que, al igual que había ocurrido años antes en la propia Catedral o en Villanueva de la Jara, se entendía como más viable y segura la realización de este tipo de coronaciones pétreas. De todo esto también se deduce que ésta fue una opción que sólo se pudo plantear en templos de primer orden ubicados en villas importantes cuyo poder adquisitivo era elevado. Es probable que si no se hubiese tratado de estructuras tan costosas el uso de estos elementos se habría generalizado por sus buenos resultados⁶⁵⁶.

Apenas un año después se encontraba todo rematado sobrando todavía un total de tres mil cuarenta reales de vellón y medio del dinero prevenido que Artiaga decidió gastar aplicando revoco a tres lienzos del templo con el fin de dejar todo el conjunto con la uniformidad y hermosura que se esperaba tuviesen este tipo de edificios⁶⁵⁷. El aspecto que presenta la torre de Tarancón en la actualidad responde por completo a esta actuación llevada a cabo por Luis de Artiaga. Situada en el ángulo noroccidental del templo, sus cinco cuerpos cuadrados perfilan con majestuosidad el conjunto destacando el de campanas -sobre el que aún se edificaron dos cuerpos octogonales- con sus cuatro vanos de medio punto flanqueados por dobles pilastras⁶⁵⁸ (Fig. 10).

656 Junto con estas referencias, Felipe Bernardo Mateo también anotó que el Maestro Mayor había colocado dos bolas en el frontis que valían 100 reales, que había reparado un leve desplome de una pared, que había revocado todo lo que encontró con necesidad de ello y que tenía hechas otras mejoras menores. Todas ellas alcanzaban un precio de 600 reales de vellón que se le debían reembolsar. Sin embargo, sí recomendó que se realizasen los dos estribos de la fachada antes mencionados. Ibidem.

657 Aunque dos años después se volvieron a precisar nuevo reparos en la torre y el cura de Tarancón pidió al Cabildo que enviase a Artiaga para valorarlos, no se puede afirmar con seguridad que éste acudiese a tal demanda.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 64. Fol. 8.

658 AA. VV.: Castilla La Mancha. Guía de Patrimonio Cultural. Tom 2..., op. cit., p. 605.
AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit. p. 290.



Fig. 10. Imagen actual de la fachada y la torre de la parroquia de Tarancón.

Aunque finalmente en la fachada no se ejecutaron los contrafuertes previsto en un primer momento –a pesar de que nada rotundo se puede afirmar ya que el actual acceso al templo fue construido en 1949 tras los enormes destrozos que la Guerra Civil causó en el templo- en el interior del conjunto aún se aprecian buena parte de las indicaciones dadas por Artiaga. A modo de ejemplo sirva la zona del coro donde la disposición del espacio sobre un arco escarzano se ejecutó siguiendo con exactitud el proyecto propuesto (Fig. 11). No obstante y aunque se mantuvo la distribución, no se dio lugar a la ornamentación definida por el artista. Dudas surgen a tenor de las bóvedas que cubren las 3 naves del templo –de cañón con lunetos en la central y de arista en las laterales- y los tejados ya que, tanto en el siglo XIX como en el XX, fueron muchas las calamidades que sufrió el templo y muy notables las reformas que se dieron en sus cerramientos⁶⁵⁹.

⁶⁵⁹ En 1891 se hundió uno de los arcos torales y se desmontó una bóveda gótica que aun se conservaba, durante la Guerra Civil se derrumbó parte del edificio y se quemaron el archivo y buena parte de los bienes muebles del templo y en 1949 estalló un polvorín próximo que dio lugar a no pocos destrozos. Estas referencias han sido extraídas del libro de don Dimas Ramírez que está siendo tenido en cuenta para contemplar la información que aquí se presenta sobre esta parroquia de Tarancón.



Fig. 11. Interior de la parroquia de Tarancón. Se aprecia al fondo el coro en alto trazado por Artiaga⁶⁶⁰.

La ocupación que tuvo el Maestro Mayor con esta empresa no le impidió descuidar sus obligaciones ni en la Catedral ni en otras localidades de la diócesis donde se demandó su presencia⁶⁶¹. Que los trabajos que se constatan por estas fechas en el templo catedralicio en relación con su fachada, sus torres y chapiteles fueron más que significativos y le encumbran al nivel de los grandes arquitectos del barroco ha quedado analizado en esta misma tesis doctoral. El cobro de importantes cantidades por ello así lo demuestra a la par que se avala el reconocimiento y el respaldo con que contaba de

660 Agradecer a la Junta Mayor de Hermandades de Semana Santa de Tarancón el envío de esta imagen donde poder apreciar, eso sí parcialmente, el coro de su templo parroquial ante la imposibilidad de acceder al mismo para realizar una fotografía de mayor calidad.

661 Aunque las referencias que por el momento se han localizado son muy escuetas, es posible situar al Maestro Mayor valorando en 1723 las quiebras que presentaba la Capilla Mayor de la parroquia de El Recuenco y valorando el estado del templo de Salvacañete.

En el primero de los casos apenas si se alude a su participación en esta tasación en el siguiente documento:

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 50. Fol. 1 r.

En el caso de Salvacañete la documentación localizada es más explícita ya que atiende a como en aquel año, por parte del párroco y los interesados de la villa, se pretendía cubrir el templo en su totalidad con bóvedas a fin de sustituir el antiguo par y nudillo que la cerraba. Muchos fueron los maestros que acudieron para juzgar esta obra y, aunque no son mucho los datos que aparecen en los legajos consultados, se puede afirmar que fueron turolenses y valencianos, concretamente en este último caso de Liria. Finalmente, fue Artiaga quien emitió la decisión definitiva que se llevó a cabo.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 57. Fols. 1 r. y 2 r.

En el año de 1724 sólo se tiene constancia de que Artiaga se trasladó a Verdelpino para tantear que reparos se necesitaban en su parroquia.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1724. Libro 196. Fol. 6 r.

“Donde pasó [al respecto de la villa de Verdelpino] Luis de Artiaga maestro mayor a reconocerla y tiene hecha declaración [...]”.

parte del Cabildo⁶⁶². Sin embargo, durante estos mismos años y para este mismo templo abordó varias empresas de gran entidad⁶⁶³; tal vez una de las más significativas es la que le relaciona, junto con Jaime Bort, atendiendo a varias reformas que se tuvieron que hacer en el Altar Mayor por modificarse el retablo que lo decoraba. En el caso de ambos artífices, esta intervención era desconocida hasta el momento.

Fue en 1725 cuando Artiaga recibió el encargo de tantear en qué estado se encontraba esta zona que había resultado dañada así como sus anexos en la Capilla de los Pozos. Junto con las valoraciones que se pidieron al propio Bort, éste pasó a reconocer estas estructuras a 17 de agosto emitiendo una declaración en la que constataba como, a pesar de no poder valorar con exactitud la capilla por estar ocupada por su retablo, era recomendable que sobre él se hiciesen un arco que distribuyese los empujes de la zona, que se compactasen varias piedras dañadas y que un tabique separase los dos espacios⁶⁶⁴.

No contento con ello, hizo que se apartasen el altar y el retablo de la Capilla de los Pozos para poder juzgar mejor que era lo que se tenía que hacer. Declarándose así mismo como maestro de cantería en el texto donde dejó anotadas sus impresiones -muy probablemente para indicar que al tratarse de una obra que implicaba el uso de este material estaba capacitado para juzgar sobre él- Artiaga alegaba que los estribos que conformaban el ochavo del presbiterio, visibles al exterior por el tejado, eran de yeso, ripia y estaban totalmente desfragmentados. Al necesitarse unos sustentos fuertes donde calzar el arco que debía apuntalar las piedras rozadas y reconducir los empujes de otros arcos, no se podían emplear dichas medianeras por su debilidad. Ante esto, anotando la existencia de un tabique que debía separar y apuntalar estos dos elementos, el maestro

662 En los años en que se encontró trabajando en estas obras se registran pagos de 2685 reales en 1722, 3750 reales en 1723, 4707 reales -por 219 días de trabajo- en 1724, 3750 reales en 1725 y 3790 reales en 1726. A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 2. Fols. 21 r., 29 v., 36 v., 43 r.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27. Expediente 1. 26. Fols. 4 r., 10 r. y 13 r.

663 Se ha aludido por varios autores la posibilidad de que en 1723 Luis de Artiaga realizase unas trazas para la Capilla del Sagrario de la Catedral de Cuenca. Información presentada por Virginia Tovar en su libro sobre el arte barroco (p. 341) y anotada nuevamente por BARRIO LOZA, José A. - MOYA VALGAÑÓN, José G.: "Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico. II parte". En *Kobie*, Boletín núm. 11, Bilbao, Grupo Espeleológico Vizcaíno – Diputación Foral de Vizcaya, 1981, p. 193.

664 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 11. Fol. 5 r.
"[...] Y por lo dicho me parece conviene para su seguridad que sobre el retablo se mueva un arco de piedra labrada que sirva de detener las referidas piedras rozadas. Y que así mismo se separara y dividiera a lo menos con un tabique [...]"

determinó que si no recaía sobre firme de nada servía hacerlo⁶⁶⁵.

Por si estas palabras no resultaban convincentes, Artiaga fue un paso más allá y, sabedor de que desde hacia tiempo se barajaba el trasladar la ubicación de la capilla que contenía el cuerpo de san Julián a un lugar más digno, declaró pocos días después que se debía hacer si en un futuro se pretendía colocar la urna en el trasaltar. Deduciendo que se podría hacer un transparente o camarín recomendaba que cualquier elemento estructural quedase lo más adecentado posible. Para ello, era esencial fortalecer las dos paredes o medianeras que había entre ambas capillas con el mejor material, la piedra de Buenache, tanto por su cercanía como por su calidad:

Yo Luis de Artiaga digo que para hacer el arco que corresponde desde la capilla mayor a la de los Pozos me parece se debiera hacer con determinación y con el fin de que si en algún tiempo venidero se discurriese transparente o camarín o colocación del señor san Julián o de reliquias para esta determinación se necesitaba hacer nuevas las dos paredes intermedias y medianeras entre las dos capillas, recibiendo en ciertos modos los macizos de arriba para darle más extensión y la paridad a la referida capilla de los Pozos. Y para que lo que se hiciera sirviera siempre sin que hubiera necesidad de deshacerlo era necesario determinadamente diseño o traza arreglada a la determinación y al sitio. Y en el corto distrito que hay tiene que discurrir para su determinación. Y así mismo se debería determinar los materiales o piedra de lo que se hubiera de hacer en este caso por que surge muchas veces hacerse dos veces las cosas de obras. Y porque sí se discurriera sobre hacerse de la piedra de Buenache [...] así por la cercanía en que se halla la cantera como por que la piedra tiene robustez para la fortaleza que requiere [...]”⁶⁶⁶.

A pesar de estas palabras, el patrón de la Capilla de los Pozos -en aquel entonces don Pedro Justiniano, no quedó convencido por considerar que el espacio que se generaba no era suficiente para construir un transparente y albergar la urna de san Julián; más allá de estas opiniones, no vería con buenos ojos la pérdida de la zona que poseía en el templo. Así mismo, los miembros del Cabildo sólo determinaron que se cerrase la quiebra que se había producido y se apuntalasen los postes:

“[...] Y asimismo se acordó dar comisión al Señor Parada para que disponga que Luis de Artiaga, Maestro Mayor de obras de este obispado cierre la Capilla Mayor por el rompimiento que se ha reconocido [...] y que se reciban los postes que se cortaron de forma que queden con toda seguridad”⁶⁶⁷.

No dando lugar a una obra de mayor envergadura, a lo largo de aquel mismo año Artiaga dirigió otros trabajos de carácter menor como por ejemplo el aderezo de una casa perteneciente a la mesa capitular, situada frente al convento de religiosas de la

665 Véanse las palabras del maestro en la transcripción de esta declaración incluida como DOCUMENTO 25 del apéndice documental de este capítulo.

666 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 11. Fol. 11 r.

667 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fol. 139 r.

concepción franciscana, donde poder almacenar y guardar los materiales que se precisaban para el gran número de obras que se estaban llevado a cabo⁶⁶⁸.

Así mismo, el maestro también respondió a otras peticiones que llegaron desde diversas parroquias de la diócesis. En Poveda de Trasierra elaboró una relación detallada de los desperfectos que presentaba su parroquia⁶⁶⁹ y para Villarejo de Fuentes redactó la valoración final de lo que se había realizado en bóvedas y tejados⁶⁷⁰ siguiéndose un proyecto dado años atrás por Domingo Ruiz. Más detalles se conocen de la incursión que realizó en la parroquia de san Miguel de Tragacete donde, una vez más, demostró conocer el proceso constructivo de una torre.

Debido a una enorme quiebra que se extendía no sólo por esta pieza sino también a lo largo de una de las naves de la parroquia del Santo Cristo, la ruina completa del conjunto parecía inminente. Alarmados tanto el párroco como el Mayordomo, hicieron que el Maestro Mayor recibiese orden de visitar el templo para exponer *a posteriori* cuáles eran sus impresiones. Tras trasladarse a la villa, Artiaga elaboró una declaración donde incluyó las condiciones que consideraba imprescindibles para solventar estos desperfectos. Aunque no ha sido localizada, es seguro que ésta se realizó ya que fue sacada a pregón en busca del artífice que se comprometiese a hacerla por un menor precio; finalmente lo consiguió José Calleja quien se denominaba así mismo maestro de arquitectura y albañilería. A pesar de que este desconocido artífice concluyó los trabajos que tenía contratados, en su propio beneficio y en contra de los dictámenes racionales de la arquitectura, economizó en aspectos que incidieron muy negativamente en la seguridad del templo. Los desprendimientos de materiales se sucedían y los alarmantes daños que causaban en zonas como la capilla dedicada a la virgen del Remedio, hicieron que tres años más tarde Artiaga volviese a Tragacete para supervisar que se estaba haciendo, si ello correspondía con lo que él había declarado y si era necesario que se valorase de nuevo el estado de uno de los lienzos de la torre y del cuerpo de la parroquia por no estar bien. Al no haberse hallado tampoco el texto en el que se anotaron estas impresiones, resulta aventurado barajar que pudo decidir el maestro aunque sí es cierto que sus palabras e indicaciones debieron caer en saco roto o

668 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fol. 132 r.

669 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1.41. Fol. 1.

670 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1.36. Fol. 3.

que, previsiblemente, la falta de dinero redujese a la mínima expresión sus indicaciones. Años más tarde, todo seguía igual y había espacios de la parroquia, como por ejemplo la Capilla Mayor, cuyo estado era lamentable⁶⁷¹.

Mucho más ocupado quedó el maestro en 1726 con la obra de los chapiteles que enmarcaban la fachada de la Catedral ya que apenas sí pudo dedicarse a otros menesteres como reconocer la forma que se debía dar a un pequeño tejado que cubría un pasillo anexo a la Capilla de los Caballeros. Aunque emitió una declaración en la que aludía a que se mantuviese su hechura original, ésta no se ha localizado y los datos que aporta el libro de Actas Capitulares apenas anotan nada más⁶⁷². De lo que no cabe duda es de que Artiaga tenía capacidad de atender a acciones constructivas de gran envergadura a la par que acometía encargos menores que, fácilmente, podía solventar cualquier otro artífice versado en la práctica constructiva.

De igual forma sólo hay constancia de que se trasladó en una ocasión durante aquel año a un pueblo de Cuenca a desempeñar su papel como Maestro Mayor. Fue en Moya donde tuvo que atender a los desperfectos que tenía la torre de la parroquia de santa María aunque apenas se conoce nada más de lo que aconteció⁶⁷³. No obstante y a la espera de nuevas investigaciones, este puntual dato sirve para corroborar que Artiaga era un auténtico especialista en el tratamiento y desarrollo de este tipo de estructuras.

Tampoco son muy numerosos los datos que se conocen y que sitúan al Maestro Mayor de Obras en junio de 1727 en la localidad de Santa Cruz de la Zarza reconociendo que reparos se necesitaban en el edificio. Únicamente se sabe, gracias a una carta remitida al Cabildo por el párroco de dicha villa don Manuel Cobo y Fonseca, que había acompañado al artífice a realizar una visura del templo y que éste alegaba necesitar tiempo para emitir un informe más completo. Así mismo, requería información sobre si

671 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 6. Fols. 1 y 2.

672 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1726. Libro 198. Fols 61 r., 61 v. y 62 r. Es en este último folio donde se puede leer la siguiente anotación:

“Que el tejado de la puerta del pasillo se vuelva a hacer como antes estaba.

El señor maestresquela dio cuenta que en ejecución de lo acordado por el cabildo en el que se tuvo en 10 de éste se ha reconocido por Luis Artiaga Maestro Mayor de obras de este obispado la forma del tejado para la entrada de la puerta del pasillo y sobre ello ha hecho declaración que el cabildo podía servirse mandar, ver y tomar resolución. Y habiéndose leído dicha declaración y conferido y votado se acordó se vuelva a hacer el tejado en la forma que antes estaba”.

673 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 22. Fol. 4.

debía gratificar o no a Artiaga por su trabajo:

“Mui Sr mio en execucion del mandado de Vm. pase a Santa Cruz con Luis de Arteaga Mro mayor de obras y havdo reconocido aquella le parece debe en un todo reformarse assi en el coste como en la ydea de los Mros que han trazado. Pero dize nezesita de tpo Para Poner la ymforme el que remitire el correo ymmediato; sirvase Vm. de dezirme si le tengo de dar alguna cosa porque en este viaje no ay mas Costa [...]”⁶⁷⁴.

La gran implicación que tuvo con su trabajo y el buen hacer que reflejaba en sus acciones propició que nada se hiciese hasta contar con su opinión. Nada más recoge el legajo consultado sobre este tema aunque, por varias anotaciones que contiene, se puede afirmar que sí se redactó un texto por parte del maestro y que la cuantía global que alcanzarían los trabajos sería de dieciocho mil reales de vellón⁶⁷⁵.

Por ello y por la pericia y la experiencia que a lo largo de los años fue adoptando en relación a ellas en 1728 fuese llamado para atender a uno de los procesos constructivos más dilatado que se dio en una torre a lo largo del periodo que abarca esta tesis doctoral: la erección de un chapitel para rematar el cuerpo de campanas de la parroquia de Villanueva de la Jara⁶⁷⁶.

En todo el periodo que ocupó la edificación de esta pieza, la presencia de Artiaga se localiza a partir del día 30 de marzo de 1728 cuando llegó a oídos del Cabildo que se habían caído 17 varas de piedra de una cornisa volada que se hacía en la torre. Numerosos daños causó esto en dos de las capillas del templo, en el tejado y en varias bóvedas por lo que se pidió que el Maestro Mayor se trasladase a juzgar que había ocurrido y como se podían remediar estas quiebras. Al poco, Artiaga se trasladó a Villanueva de la Jara y elaboró una declaración -no localizada por el momento- que marcó la finalización de unos trabajos que se habían iniciado en 1703. Solamente se ha

674 A. C. C. Cartas. 276 / 2 (9).

675 Ibidem.

676 Con anterioridad a este llamamiento, el Maestro Mayor respondió a otro encargo en el edificio de la Catedral aunque la entidad del mismo tampoco alcance excesiva relevancia. Un rayo dañó el chapitel y algunas piedras de la Capilla de la Virgen del Sagrario a día 8 de julio y se pidió que fuese él y no otro artífice quien controlase la llegada de materiales que se tuvieron que emplear para su arreglo:

“El señor don Duro protector y camarero de la capilla de nuestra señora del Sagrario dio cuenta de haber hecho reconocer el daño que en dicha capilla causó la centella que cayó el día 8 de este mes. Y que aunque no ha sido cosa de grande entidad se hallan quebrantadas algunas de las piedras así en lo interior como en lo exterior y también el chapitel para cuyo reconocimiento y aderezo dispuso viniese Luis de Artiaga maestro mayor de obras de este obispado y se están disponiendo los materiales y lo demás que sea necesario. Y el cabildo entendido de lo referido acordó que dicho señor don Duro disponga se repare la capilla y quede con toda perfección”.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1727. Libro 199. Fol. 66 v.

podido constatar que el maestro cuantificó los nuevos reparos en seis mil setecientos cincuenta reales de vellón que fueron rebajados por Juan de Otero, maestro de cantería vecino de Noja, quien las materializó⁶⁷⁷.

Poco tiempo después, aunque ya en 1729, el arquitecto recibió una notificación del Cabildo por la que se le instaba a viajar a la villa de Alcantud para tantear los reparos que precisaba su parroquia. No obstante, sabedores de que se encontraba ocupado en otros menesteres -que de confirmarse revelarían otras intervenciones del artífice- los canónigos de la Catedral trataron sobre encargar este tanteo a un maestro de cantería que estaba trabajando “[...] en una obra notoria [...] en la cercana localidad de El Recuenco. Su nombre era Juan Gómez y, hasta la fecha, no se ha encontrado ningún otro documento que confirme quien realizó finalmente el encargo o que pautas se siguieron para modificar la citada parroquia de Alcantud en aquellos años⁶⁷⁸.

Esta misma falta de información impide vincular por completo a Artiaga con las obras de la parroquia de Rubielos Altos a lo largo de aquel mismo año. Por parte del mayordomo de dicha parroquia se pidió al Cabildo que enviase “[...] al Maestro Mayor de obras o, en su defecto, a su Teniente [...]” a juzgar y valorar los enormes desperfectos que presentaba el hastial que remataba la fachada. Aunque hay datos que confirman que estos trabajos se ejecutaron desde aquel año de 1729 hasta 1734 por el maestro de cantería vecino de Villanueva de la Jara Juan García Piedra, no se puede demostrar que el tracista de los mismos fuese el Maestro Mayor Luis de Artiaga⁶⁷⁹.

Sí es seguro que, a raíz de una petición del párroco de Torrubia del Campo -don Juan Vázquez Tablada- efectuada al Cabildo por aquellas mismas fechas, el artífice se trasladó a esta villa para comprobar cómo se encontraban la bóveda de la Capilla Mayor y los tejados de la parroquia de nuestra señora del Valle. No se debe olvidar que, años

677 Aunque se desconoce también que fue lo que valoró Felipe Bernardo Mateo en 1730 al dar por buenas estas obras, de lo que no cabe duda es de que se cumplió fielmente con lo que había declarado Artiaga. Al igual que todos los datos relacionados con esta obra, los aquí expuestos se han encontrado en: A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 29. Sin foliar.

678 Lo que sí es cierto es que uno de los dos redactó las condiciones con las que reparar este edificio ya que años después -en 1733- el Teniente de Maestro Mayor de Obras Felipe Bernardo Mateo declaraba que estaban terminadas correctamente. Sin embargo, nada dejó indicado sobre quiénes fueron los autores, teórico o práctico respectivamente, de este proyecto. A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 3. Fols. 1 y 2.

679 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 54. Fol. 1.

antes y por parte de don Bartolomé Ferrer y el maestro de cantería Gregorio Díaz de Palacios ya se había intervenido en la zona del presbiterio de este templo.

Muy ocupado estaba Artiaga aquellos días ya que, como anotó en un escrito remitido al Cabildo, al llegar a Torrubia y no encontrar a nadie que le recibiese ni le proporcionase ningún tipo de información sobre que tareas tenía que desempeñar, había regresado a sus obligaciones por requerirle éstas su máxima atención. Junto a estas palabras, rubricadas en un texto fechado a 26 de enero de 1730, el maestro declaraba haber contemplado en su visita como la bóveda del coro estaba casi toda arruinada a la par que cubierta por un tejado parcialmente podrido. En el intervalo de tiempo transcurrido entre su viaje a esta localidad y la redacción de esta misiva, dicho tejado había caído y se hacía menester invertir dos mil quinientos reales de vellón para reformarlo. Informaba también el Maestro Mayor de que había sido su intención comunicar esto a todos los interesados de la parroquia pero que no le había sido posible en su momento; por ello sólo le restaba puntualizar que se debía hacer para que no se arruinase la bóveda.

A simple vista, se podría tildar esta apreciación de sencilla, poco precisa o de carácter menor. No obstante, llama la atención un detalle que insertó el maestro en su declaración gracias al cual se corrobora que estaba dispuesto a ejecutar trabajos prácticos siempre y cuando resultasen de su total interés. Si por el contrario no era así, siendo éste el caso, lo único que le motivaba a hacerlo era cumplir con la devoción y obediencia que tenía para con el Cabildo. Era por tanto una obra poco digna para su persona que sólo ejecutaría si le era impuesta:

“Y en cuanto a sí yo tengo ánimo a entrar en ella digo que no me ha pasado por imaginación ni es obra para mí no siendo que me traiga el obedecer a vuestra merced”⁶⁸⁰.

680 Esta declaración se encuentra trascrita en el DOCUMENTO 26 del apéndice documental.

También se insertó una relación de lo acontecido en este proceso y de lo emitido por el Maestro Mayor en:

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1730. Libro 202. Fols. 7 r. y 15 v.

Con esta intervención culmina un dilatado proceso que se había iniciado en 1699 cuando don Bartolomé Ferrer juzgó que se podía hacer para reformar la Capilla Mayor. Se puede afirmar, además de que buena parte de los Maestros Mayores de Obras de la Catedral de la primera mitad del siglo XVIII se vieron involucrados en las obras de este templo, de que se trata de una de las remodelaciones más importantes llevada a cabo en un templo parroquial con quince años de antigüedad ya que trajo consigo una clara modificación de su fisonomía. Hasta la actualidad y aunque se había presupuesto la materialización de estas obras en el periodo mencionado, nada concreto se había podido confirmar al respecto.

Vid. AMORES TORRIJOS, Manuel: *Torrubia del Campo de la tierra de Uclés*. Madrid, Excma. Diputación Provincial de Cuenca – Ayuntamiento de Torrubia del Campo, 1998, pp. 124-130.

Probablemente esto disuadió al Cabildo de ni tan siquiera proponerle hacer el tejado, remitiendo su hechura al Teniente de Maestro Mayor Felipe Bernardo Mateo. Esta coyuntura sirve para entender que en este periodo en Cuenca, muy a pesar de que los Maestros Mayores de Obras quedaban comprometidos con todas y cada una de las obras a las que tuviesen que hacer frente, también era su criterio personal el que primaba en buena parte de las ocasiones; conforme amasaban mayor renombre y reconocimiento, se alejaban de la práctica en favor de la dirección, la traza y el diseño de proyectos.

A partir de esta fecha y una vez finalizada su intervención en Tarancón, Luis de Artiaga pasó los dos últimos años en que todavía aparece documentado en Cuenca trabajando en exclusividad para el edificio de la Catedral. En varias ocasiones al ser demanda su persona, desde el propio Cabildo se comunicaba a los mayordomos y curas de las parroquias solicitantes que o bien se enviaría al Maestro Mayor o a su Teniente Felipe Bernardo Mateo ya que sus opiniones eran entendidas como iguales⁶⁸¹.

Al verse liberado en parte de esta vertiente de su faceta profesional, el Maestro Mayor se dedicó a responder a otro tipo de encargos. Se le hizo tantear la cimentación de la torre de campanas y el claustro catedralicio por suponerse haber causado daños la fuente de la casa de don Juan Antonio de Parada, uno de los canónigos del templo, anexa a estas dos zonas⁶⁸². Debido a esta incursión se puede afirmar que Artiaga demostró conocer los principios con lo que atender a obras relacionadas con la hidráulica. Esta disciplina no era por tanto ajena a su formación y a las empresas que era capaz de abordar lo que viene a demostrar que, muy acorde con la época que le tocó vivir, no se limitó a ser conocedor de una única materia.

681 Como se ha insinuado anteriormente, hay ocasiones en las que se desconoce quién fue el que finalmente dio respuesta estas demandas. Son claros ejemplos en este sentido las peticiones que se produjeron desde Valdeganga en 1731 o Gabaldón en 1733 a que cualquiera de ellos y de forma indistinta se trasladase a valorar el estado de sus parroquias. Todavía queda en el ámbito de la duda la figura que dio lugar a los proyectos que implicaron las reformas de estos templos en aquellas fechas.

Estos datos se han localizado respectivamente en:

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 11. Fols. 1 y 2.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 46. Fols. 1 y 2.

682 El artífice llegó a la conclusión de que nada negativo había causado la ruptura de sus cañerías y el posterior desbordamiento de las aguas a pesar de que llegaron a inundar el lateral más próximo del claustro y, por ende, los basamentos de la torre. En esta empresa, Artiaga colaboró de forma estrecha con Jaime Bort pudiéndose afirmar que ambos estaban igualmente capacitados para atender este tipo de trabajos.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1731. Libro 203. Fols. 17 r., 22 r., 23 r., 86 v. y 93 v.

De nuevo en 1732 se le vuelve a localizar abordando esta nueva faceta de su perfil profesional a la hora de colaborar con otros maestros en el reconocimiento de un arca para el agua que estaba situada en la calle de san Pedro. A fin de ensanchar su acceso, se barajaba la posibilidad de retirarla:

“Sobre la obra de la Arca de la agua y borde a la entrada de la calle de san Pedro. Los señores Maestrescuela y abad de Santiago hicieron relación que en virtud de lo resuelto en 24 de este mes junto con el Maestro Mayor y otros, con asistencia del señor corregidor, se reconoció la obra que intenta hacer a la entrada de la calle de san Pedro y pareció quitar la arca de la agua y del borde a la entrada de la plaza, quitar dos piedras y volver a poner el poste en que no parece hay inconveniente si no es utilidad pues ensancha más la entrada. Y así que el cabildo entendido de esto se sirviese resolver lo que fuese servido. Y habiéndolo votado el cabildo acordó se ejecute dicha obra y dichos señores continúen su comisión”⁶⁸³.

Así mismo, como Maestro Mayor y haciendo alarde de estos nuevos conocimientos que había puesto de manifiesto, también se le instó a determinar qué tipo de daños podían estar causando unos conductos en mal estado que vertían agua en la capilla anexa al Altar del Alba⁶⁸⁴.

Por otro lado, al consultar el libro de Actas Capitulares del mencionado año, se aprecia que Luis de Artiaga dejó de diseñar y dirigir proyectos en la Catedral para pasar únicamente a supervisarlos; tal vez su edad, algún tipo de ocupación menor⁶⁸⁵ o tener que atender a algún encargo importante fuera de Cuenca impidiesen que les dedicase su total atención. Sirva como ejemplo que, al tener que realizarse ciertas obras en la escalera de la sacristía, el Cabildo recurrió directamente a encomendar esta demanda al Teniente de Maestro Mayor de Obras Felipe Bernardo Mateo instándose a que Artiaga sólo juzgase sus apreciaciones, tasase el valor de lo que se iba a hacer y la diese por buena una vez finalizada⁶⁸⁶.

Esta aparente y progresiva desvinculación para con sus quehaceres no cuenta con una

683 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1732. Libro 204. Fol. 44 r.

684 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1732. Libro 204. Fol. 80 r.
Muy probablemente, la capilla a la que hace referencia esta anotación era la que estaba dedicada a la Asunción de Nuestra Señora. Si el artífice dio o no respuesta a esta petición no se puede confirmar pero poco o nada se tuvo que llevar a cabo en este espacio. Pocos años después, el propio patrono de la misma -Don Antonio de León y Lisón- presentaba un recurso ante el Cabildo para cesar en su patronazgo por estar indecente. Con el tiempo, pasó a quedar ocupado por dos sepulcros de alabastro de la antigua parroquia de Santa María de Gracia.
Cf. BERMEJO, Jesús: *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., p.75.

685 Únicamente se puede asegurar en este sentido que se le pidió que declarase si las gradas de una casa perteneciente a la mesa capitular estaban en buen estado, que hiciese un diseño para una escalera y que determinase si otra vivienda era digna de ser habitada.
A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1732. Libro 204. Fols. 41 v., 42 r., 43 v., 54 v.

686 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1732. Libro 204. Fol. 34 v.

explicación confirmada que vaya más allá de las conjeturas puntualizadas anteriormente. Arquitecto teórico y práctico formado en las filas de los oficiales que trabajaron con Castiel en la fachada de la Catedral de Cuenca, durante toda su vida y salvo el periodo en el que se le localiza en Nuevo Baztán, quedó vinculado a esta ciudad y su región en la dirección de proyectos de construcción. No pudiéndose calificar como artista plural en el sentido más estricto de esta acepción al no hallarse ningún dato concreto que demuestre que conocía disciplinas como la escultura o la retabística más allá de una única insinuación, si es cierto que no limitó su formación a conocer los aspectos más técnicos de la arquitectura si no que los fue ampliando progresivamente hasta ser capaz de abordar diligencias que le vinculan con la hidráulica.

4.3

Biografías de Tenientes de Maestro Mayor de Obras de la Catedral de Cuenca

4.3.1

Felipe Crespo

El primero de los maestros de obras al que se ha localizado ostentado el cargo de Teniente de Maestro Mayor en el periodo que aborda esta tesis doctoral es Felipe Crespo. De él, no se ha constatado dato bibliográfico alguno, ni a nivel profesional ni personal, que ayude a entender qué papel pudo desempeñar en relación con la cultura arquitectónica vivida en Cuenca en estos momentos abordándose aquí por primera vez el estudio de su persona.

Una de las referencias más significativas que se ha hallado recientemente -gracias a la lectura del padrón de vecino de la ciudad llevado a cabo en 1707- es que se encontraba residiendo en el barrio de la parroquia de san Esteban, que tenía un hijo eclesiástico, que era ayudado en las labores del hogar por una criada y que contaba con una edad de 60 años⁶⁸⁷. De ello se deduce su fecha de nacimiento en torno a 1647 a pesar de que nada más se pueda aportar ahora mismo sobre si su origen hay que situarlo en Cuenca, en su provincia o en alguna otra región, qué hechos caracterizaron su infancia o que primitivos contactos pudo tener en relación con la arquitectura. Tampoco existe ningún dato que certifique cuando y como entró en contacto con el Cabildo de la Catedral de Cuenca para trabajar como maestro de albañilería, primera de las ocupaciones que le relaciona con este organismo.

Fue a raíz del incendio que asoló la torre de campanas del templo el día 20 de mayo de 1674 cuando se iniciaron varias las diligencias ya presentadas en otro apartado de este

687 A. M. C. Padrón General de Vecinos. 1707. Legajo 1616. Expediente 1. Sin foliar.

estudio para hacer un nuevo remate provisional y construir varias campanas con sus correspondientes telares. Si bien el diseño de recayó en la figura del Maestro Mayor de obras Domingo Ruiz, a la hora de llevarlo a la práctica se sacó a pregón en búsqueda del mejor postor a la baja. Inicialmente, Felipe Crespo -documentado como maestro de albañilería- intentó pujar por ambas empresas alegando poder acometerlas por un precio de ocho mil doscientos veintisiete reales. Más allá de este interés manifiesto por trabajar para el Cabildo, uno de los datos que más llama la atención al leer esta anotación es el que confirma que, a pesar de ser capaz de atender a la materialización de este tipo de obras, el artífice no sabía ni leer ni escribir. Por lo tanto, sin haber contado con una formación teórica elemental, el bagaje práctico que le habrían otorgado el paso de los años y el saber hacer en el ámbito de la construcción le posibilitaban pretender empresas de envergadura e importancia nada menos que en un edificio como la Catedral. Las palabras exactas que permiten confirmar este dato son las siguientes:

“En la ciudad de Cuenca a once de agosto de mil y setecientos y setenta y cuatro años ante mí el notario y testigos infrascritos pareció presente Felipe Crespo maestro de albañilería de esta ciudad y dijo que en conformidad de las condiciones y memoriales de materiales hecho y firmados por Domingo Ruiz maestro de obras de este obispado para la obra de la falsa cubierta que se ha de hacer en la torre de esta santa iglesia y telares para las campanas hacía e hizo postura en la dicha obra de falsa cubierta y telares por los ocho mil y doscientos y veinte y siete reales de vellón que todo importa conforme a los dichos memoriales y condición. [...] Y en la dicha conformidad y con dichas condiciones hizo la dicha postura y no firmó que dijo por no saber y de ruego lo firmó un testigo. Siendo testigos Julián de Cañamares Soria así mismo secretario, Domingo Ruiz y Pedro de Haro. Va entre reglones: de materiales por que dijo no saber y de ruego lo firmó un testigo.

De ruego y por testigo: Domingo Rubio [Rubricado]

Ignacio Manrique [Rubricado]”⁶⁸⁸.

Sin embargo y muy a pesar de esta propuesta, los miembros de la mesa capitular consideraron que el coste era elevado para que lo asumiese un sólo maestro y se decidió separar por un lado lo tocante a los telares y por otro lo que atendía a la falsa cubierta. Muy interesado en esto último, Crespo emitió una segunda propuesta por la que se comprometía a llevar a cabo este trabajo incluyendo en su tanteo el coste de cierta cantidad de ripia y otros materiales que a Domingo Ruiz se le había pasado por alto tener en cuenta; la valoración total de todo ello ascendía a tres mil trescientos reales de vellón⁶⁸⁹. Analizada esta postura por los canónigos encargados de decidir quién haría la obra -don Francisco de Ontiveros y don Pedro Zapata- se concluyó, a 13 de agosto de

688 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 165. Expediente 2. Fols. 20 v. y 21 r.

689 Ibidem. Fol. 21 v.

1674, que fuese Crespo y no otro quien diese lugar a la dicha cubierta por la cantidad presupuestada⁶⁹⁰. No obstante, una vez se iniciaron los trabajos se tomó conciencia de que se podía reutilizar cierta teja que poseía uno de los canónigos y clavazón que ya se había prevenido en la Catedral para otros menesteres; por ello, la cantidad final que se le hizo efectiva al artífice fue de dos mil cuatrocientos reales de vellón:

“Item 2400 reales que se pagaron a Felipe Crespo y son los que se le debieron dar por la madera y manos de la falsa cubierta que se hizo en la torre porque aunque se ajustó en 3300 reales el coste de todo, se bajaron 900 reales de la teja que se dio de la manda del señor Descalzo y clavazón que había en la iglesia. Entregose la cuenta de todo y recibos.

2400 r.”⁶⁹¹.

Tras varios años obrando en la estructura de la torre se consiguió finalizar lo que se pretendía. Por esta razón, a 15 de marzo de 1678, todo fue dado por bueno y se permitió que se pagasen tanto ésta como todas aquellas otras cantidades que se debían a los diferentes maestros que intervinieron. De esta manera y gracias a esta información es fácil concluir que Crespo había dejado satisfechos a los miembros del Cabildo con su trabajo y, llegada la hora de decidir quién debía ocupar el cargo de Teniente de Maestro Mayor de Obras por haber quedado vacante, se pensase en su persona. No fue un impedimento en este sentido el analfabetismo que manifestaba ya que parece evidente que los miembros de la mesa capitular dieron más importancia a que supiese desempeñar correctamente su trabajo. Sin que se tenga constancia del momento exacto en que se produjo este nombramiento -no registrado en los libros de Actas Capitulares de aquellos años- lo que sí se puede confirmar es que hasta 1682 cobró un total de ochocientos reales de vellón por desempeñar las funciones que llevaba implícitas⁶⁹².

Ya en 1683, sin que se halla localizado ninguna otra referencia a su persona en el intervalo de tiempo mencionado, Crespo hacía alarde del nuevo estatus que había adquirido a la hora de ser enviado a El Picazo para atender a un encargo que, normalmente, se reservaba el Maestro Mayor: confirmar si varias obras que se habían llevado a cabo en la parroquia de la Asunción estaban bien rematadas según marcaban

690 Ibidem. Fol. 22 r.

En este nuevo documento también se hizo mención al hecho de que si bien a quien se encargaron los telares rubricó por sí mismo el contrato acordado, Crespo no fue capaz de hacerlo por no saber.

“[...] Y lo firmó el que supo y por y por el que no, un testigo a su ruego [...]”.

691 El abono de esta cantidad está incluido en una relación detallada de todos los pagos que se realizaron por esta obra en relación tanto a materiales como a obreros y maestros.

Ibidem. Fol. 58 v.

692 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 11. r

las leyes y normas de la arquitectura. A pesar de que el texto que generó su visita no fue insertado en el libro de autos que se creó y no se ha logrado localizar, hay referencias veraces y contrastadas que confirman su existencia y que fue recibido y valorado por el Cabildo⁶⁹³. Hay que matizar que, casi con total seguridad, este texto no surgió de manos del propio artífice ya que continuaba sin saber escribir y lo dictaría a alguien que sí pudiese hacerlo. Lo que es cierto es que, gracias a los documentos anteriormente presentados, se confirma que lo ejecutado había surgido siguiendo unas trazas y condiciones dadas por el antiguo Maestro Mayor de Obras del Obispado José de Arroyo y que todo lo efectuó, desde, 1679, Silvestre de Arroyo. Tras numerosos avatares y no pocas penurias, se dio por concluido este proyecto cuya principal intención era reformar las cubriciones y los tejados del templo, a falta de su valoración final. Realizada ésta por Crespo en ella indicó que solamente restaba limpiar el templo y colocar un rodapié a lo largo de su perímetro. Se consiguió así dotar a este edificio de una sola nave de un cerramiento acorde con la época formado por bóvedas con lunetos que todavía hoy se mantienen⁶⁹⁴.

Paralelamente a estar ocupado con esta valoración, el artífice no desatendió el que había sido su trabajo más importante hasta aquel momento sirviendo al Cabildo: el remate de la torre de campanas. Así, cuando se tuvo que atender a nuevos reparos en la estructura a lo largo del año siguiente, se volvió recurrir a sus servicios. Al tratarse de una escueta referencia documental⁶⁹⁵, poco más se sabe sobre qué fue lo que se tuvo que hacer en este elemento o si su participación fue sólo teórica o también práctica.

Independientemente de esta falta de datos, se confirma la estrecha relación que se estableció entre el artífice y el máximo organismo religioso conculcense durante estos años lo que propició que se le asignase un sueldo fijo que durante 1684 alcanzó la cantidad de doce escudos⁶⁹⁶.

693 A. C. C. Sección Fábrica. Serie obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1.38. Fols. 1-6.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1683. Libro 156. Fols. 119 r. y 119 v.

694 AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., p. 231.

695 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 25. r

“Aderezos en las torres y otros reparos.

Item 450 reales que se gastaron en los aderezos que se hicieron en la torre y otros. Los cuales pagó a Felipe Crespo [...]”.

696 Lo que equivalía a cuatrocientos ochenta reales de vellón de la época.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 19 v.

A fin de entender cómo se debía comportar un Teniente de Maestro Mayor de Obras más allá del propio edificio de Catedral y lo que allí acontecía en materia constructiva, es interesante analizar su participación inédita en el proceso de reforma de la parroquia de nuestra señora del Valle de Torrubia del Campo. Si bien el grueso de esta empresa se ha presentado al desarrollar la biografía de Félix de la Riba, no se debe pasar por alto que Crespo tuvo un papel fundamental en los momentos previos a su inicio en 1685. Respondiendo a una orden del Cabildo, el artífice se encontraba a punto de emprender el viaje que le conduciría a dicha villa cuando se enteró de que el Maestro Mayor, quien estaba ocupado en Uclés, se le había adelantado y había realizado una visión ocular de templo a fin de tantear sus necesidades. Ante esta circunstancia informó al Cabildo de que no veía conveniente inmiscuirse en unos trámites que ya había iniciado su superior. No obstante, se juzgó oportuno que para descargar a éste de sus múltiples ocupaciones - tanto en la citada villa de Uclés como con relación a los corredores que se estaban ejecutando en la Plaza Mayor- se encargase a Crespo este mismo cometido a pesar de estar reservado al Maestro Mayor de Obras⁶⁹⁷. Aunque tampoco se han localizado las posibles condiciones que emitiría Crespo, llama la atención que se equiparase su figura profesional a la del máximo representante de la arquitectura en la ciudad, incluso a pesar de no saber ni leer ni escribir. No cabe duda que su formación práctica debía ser cuanto menos amplia y estar bien consolidada.

Durante aquel mismo año y supliendo una vez más a de la Riba, su Teniente de Maestro Mayor tuvo que llevar a la práctica las indicaciones que éste había elaborado para reformar varios desagüaderos y canales de los tejados de la Catedral. Además de lo que en un principio se tenía tanteado, Crespo vio conveniente reparar varias goteras que se hacían visibles en la Capilla Onda y en la torre de campanas. Comprometido al máximo con esta última parte del templo, recibió por todo ello setecientos treinta y cinco reales de vellón que se le abonaron bajo firma de uno de sus hijos ya que él, de nuevo, alegaba no poder hacerlo porque desconocía cómo⁶⁹⁸. Esto no fue un impedimento para que, progresivamente, la confianza y el reconocimiento que se tenía hacia su persona se ampliasen y el Cabildo recalase con más frecuencia en él para efectuarle encargos. Sirva como ejemplo su participación en las actuaciones que se dieron en Altarejos y La

697 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1685. Libro 158. Fol. 19 r., 22 v., 25 v. y 26 r.

698 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Expediente 4. Fol. 3 r.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 38. r

Laguna del Marquesado a lo largo de 1688.

A pesar de que las informaciones que sitúan al Teniente de Maestro Mayor en la primera de estas localidades son escuetas, se deduce gracias a ellas que fue el encargado de dar por válidos varios reparos que había realizado Francisco Alonso de la Riba. Respondiendo a un proyecto de Félix de la Riba -habiéndose mencionado al analizar su persona la posibilidad de que entre ambos existiese alguna relación de parentesco- por éste se debía remodelar parte de la estructura a la par que se erigía una nueva fachada. Crespo no fue muy detallista a la hora de anotar como se había obrado aludiendo a que todo se había hecho conforme arte y según lo contratado. Como era propio de su persona, tampoco rubricó esta declaración por no saber hacerlo:

“En la ciudad de Cuenca a veinte y dos de diciembre de mil seiscientos y ochenta y ocho años ante mí el notario pareció Felipe Crespo vecino de esta ciudad y teniente de Maestro Mayor de obras de este obispado. Y declaró que en cumplimiento del auto previo ha visto y reconocido la obra que se ha hecho en la parroquial de la villa de Altarejos, en vista de las condiciones que para ella hizo Félix de la Riva Campos maestro mayor que están en los autos de fecha a veinte y siete de junio del año de ochenta y siete. Y halla que dicha obra está acabada y en perfección en conformidad de dichas condiciones y por tal la asegura y declara estar bien hecha. Y que esto es la verdad a cargo del juramento que de nuevo hace siendo necesario. No firmó porque dijo no saber de que doy fe”⁶⁹⁹.

Lo mismo ocurrió al emitir que ocurría en la parroquia de san Bartolomé de La Laguna del Marquesado donde se encontraba especialmente dañada la estructura que albergaba las campanas⁷⁰⁰. A día 20 de noviembre de 1688 Crespo ya había viajado a esta localidad, tenía valorado el estado del templo y compuesta una declaración donde detallaba sus impresiones eso sí, sin escribirla ni firmarla de su propio puño y letra. Además de incluirse las típicas disposiciones preliminares que se contenían en este tipo de documentos, el artífice mencionaba haber visto una quiebra muy importante en uno de los arcos de la espadaña. Así mismo, por la caída de un rayo se habían quebrantado varias de sus partes y se debían reparar empleando piedra para que todo se ajustase de nuevo. Otras rupturas se localizaban en una esquina anexa a la puerta de acceso al templo y en la clave de uno de los arcos más próximos a ella. Ambos desperfectos se

699 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1063-23. Sin foliar.

700 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1694. Libro 167. Fol. 69 v

La parroquia, dedicada a san Bartolomé y perteneciente a la Mayordomía de Moya, contaba en 1579 con unos 60 feligreses adscritos por lo que se había compuesto siguiendo la tipología típica de los templos del obispado conense: una sola nave con capillas laterales. Gracias a reformas emprendidas en el siglo XVII y a otras que se llevaron a cabo en el siglo XVIII, se dotó al conjunto con un presbiterio cubierto por una bóveda de arista y con un espacio único cerrado mediante bóvedas de esta misma tipología. Vid. MARCOS HUERTA, Braulio: *Tierra de Cuenca*. Tomo II..., op. cit., pp. 231-232; AA. VV.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca*. Tomo I..., op. cit., p. 169.

repararían con piedras mediante la inserción de sillares labrados. Esto mismo se haría en la fachada donde las nuevas piezas, perfectamente labradas, se unirían a la obra antigua con grapas de hierro. En todo momento se debía intentar que ningún añadido fuera patente a fin de mantener la uniformidad del conjunto. Con esta recomendación se demuestra que el maestro, al igual que muchos otros artífices coetáneos, primaba el carácter homogéneo de una construcción en detrimento de la innovación. Por último indicaba Crespo que se tenía que adecentar el tejado, para dejarlo según había estado en origen, empleándose madera y yeso. El coste de todo esto se fijó en dos mil doscientos reales de vellón siendo los materiales conducidos a pie de obra por los habitantes de la villa siguiendo la previsión del artífice que finalmente se hiciese con el remate; a él correspondía también el desembolso de todas las cantidades que se precisasen hasta el día en que se rematase la obra⁷⁰¹.

No parece que Crespo tuviese ningún tipo de interés realizar sus propias indicaciones ya que ni tan siquiera formó parte de los maestros que pretendieron conseguirlo. Recayó esta labor en el maestro de cantería de Noja Pedro Ruiz por lo que sólo restaba pagar al Teniente de Maestro Mayor lo cuantificado por su trabajo: 12 doblones; en esta cuenta se incluían su traslado desde Cuenca a La Laguna, los tres días que pasó allí tanteando el templo y la elaboración de las condiciones que presentó al Cabildo⁷⁰².

A pesar de su buena disposición y de no dudarse de que ejecutase correctamente su trabajo, en el momento que Félix de la Riba pudo atender a sus competencias, las tareas que desempeñó Crespo se limitaron a la Catedral. Allí respondió a diversos encargos hasta el momento en que deja de aparecer documentado, muy probablemente por su avanzada edad, en 1704. Sin duda, su relación con la torre de campanas fue esencial a lo largo de todo este periodo de tiempo ya que de nuevo se le localiza en 1696

701 Este documento, por ser el primero que emitió Felipe Crespo que se ha localizado y a pesar de que tuvo que dictarlo ha sido transcrito en el apéndice documental. Véase el DOCUMENTO 1.

Gracias a él se aprecia que el tipo de posturas y las pautas que seguía un Teniente de obras no distaban lo más mínimo de las que componían los maestros mayores ya que incluso las últimas disposiciones citadas se repiten de forma casi exacta. Muy probablemente fuese la falta de formación teórica de los primeros lo que haría imposible su ascenso en el escalafón de los arquitectos conquenses de aquellas fechas que sus conocimientos y manera de actuar eran muy similares.

Además, en el caso concreto de Felipe Crespo no se ha constatado que fuese capaz de dibujar trazas lo que sí constituye una notable diferencia con un Maestro Mayor. Tal y como se verá al ir elaborando las biografías de los diferentes maestros de obras que ocuparon el cargo de Teniente, con el tiempo esta falta se fue solventando.

702 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1083-18. Sin foliar.

El valor de un doblón en aquella época era de 32 reales de vellón por lo que se le hicieron efectivos un total de trescientos ochenta y cuatro.

aderezando el chapitel que se había construido con posterioridad a la erección de su falsa cubierta. Debido a la acción del viento, la estructura que se erigió se había torcido y no resultaba segura por lo que se instó al Teniente a que la enderezara. No fue muy complicada su factura ni debió incidir lo más mínimo en la fisionomía del conjunto pero ejemplifica un vez más la relación del artífice con este elemento. Para entender de manera exacta lo que implicó este reparo que mejor que insertar una relación de los materiales y los sueldos de los trabajadores que lo efectuaron:

“Memoria de lo que se ha gastado en aderezar el chapitel de la catedral por haber quedado torcido del aire.

De clavos para clavar los maderos y encuñarlos cuatro reales.

De una fanega de yeso real y medio.

De reconocer la quiebra a dos maestros, cuatro.

Del trabajo de dos oficiales y dos peones que estuvieron dos días veinte y cuatro.

Todo lo cual pagué a Felipe Crespo que corrió por su orden el aderezarlo. 3 r.”⁷⁰³.

A finales del mes de enero de 1690 el Teniente de Maestro Mayor cobraba 50 reales por una serie de arreglos efectuados en los tejados del templo y que, probablemente, podría haber iniciado también en 1689. Si se trata de esos “otros reparos” a los que él mismo aludía nada se puede confirmar todavía. Lo que sí es cierto es que para dejar constancia de todos y cada uno de ellos hizo redactar una pequeña declaración en la que se registraron y que, una vez más, firmaba en su nombre otra persona, en este caso, su propio hijo Alonso.

“Memoria de los reparos que tengo hechos en los tejados de la santa iglesia yo Felipe Crespo por mandado del señor obrero el año de mil seiscientos y noventa.

Primeramente en la torre del ángel se estaba hundiendo un lado del tejado. Se gastó un tirante y un cahiz de yeso y una libra de clavos. Vale once reales. 11
Del trabajo de dos días de un oficial y dos peones veinte reales. 20

En el tejado que está junto la cocina del campanero se pusieron dos viguetas. Valen diez y ocho reales. 18

Más del trabajo de subirlas y ponerlas doce reales. 12

Más en la cocina del campanero se gastó un cahiz de yeso en diferentes partes y medio tirante. Vale ocho reales y medio. 8½

Más se gastó medio cahiz de yeso en un tejadoz que se ha hecho sobre la portada de la capilla del marqués. Vale tres reales y medio. 3½

Páguese por toda esta cuenta a Felipe Crespo cincuenta reales de vellón. Que dé recibo. Cuenca y enero 31 de 1691.

Recibí estos cincuenta reales por mi padre Felipe Crespo. Cuenca y enero 31 de 1691.

Alonso Crespo [Rubricado]”⁷⁰⁴.

703 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 16. Expediente 5. 16. Fol. 4 r.

Para que tal cantidad le fuese hecha efectiva, Crespo hizo redactar un memorial donde también declaró haber hecho otros trabajos en la sacristía, en la Torre del Ángel y en otros espacios de la Catedral. Sin embargo, no dio cuenta pormenorizada de que fue lo que realizó. Por todo ello cobró doscientos cincuenta y seis reales de vellón.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 53. v.

704 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 17. Expediente 2. 6. Fol. 1 r.

No hay constancia de que el artífice interviniese en ningún otro tipo de obra entre esta fecha y 1693 aunque es seguro que tuvo que desempeñar varias actividades que justifican el que se le abonase un sueldo durante este intervalo de tiempo⁷⁰⁵. Así mismo, su siguiente participación a raíz de algún desperfecto en la Catedral demuestra que ya contaba con capacidad para ser él mismo quien, de *motu proprio*, informase al Cabildo de lo que era menester efectuar sin tener que recurrirse al Maestro Mayor. Fue a 10 de junio del citado año cuando el secretario de la mesa capitular anotaba que Crespo había comunicado al capítulo catedralicio que se habían podrido muchas maderas de los tejados que cubrían las bóvedas de la capilla de Santa Elena y el claustro. El agua se calaba por ellas y era previsible que su incidencia en estas cubiertas desencadenase su hundimiento. Tratado este tema, los miembros de la mesa capitular comunicaron a don Fernando de la Encina -como canónigo obrero de la fábrica que era- que se acometiesen todos los reparos que se considerasen oportunos, siempre y cuando lo ejecutasen maestros y personas inteligentes⁷⁰⁶.

Una vez supervisadas y dadas por buenas estas obras, ya en 1684 Felipe Crespo tuvo que prestar atención a varias empresas menores que ocuparon su tiempo y que permiten corroborar que todavía seguía trabajando fielmente para el Cabildo. Hay constancia, por las palabras que hizo transcribir a 7 de abril de dicho año, de que había cerrado una quiebra en un cal y canto del sagrario, que había puesto unas losas debajo de una ventana de aquel mismo lugar, que había recompuesto un frontón de cal y canto y que había colocado cuatro dovelas en un arco. Por ello había cobrado trescientos cincuenta reales bajo la confirmación de la rúbrica de otro de sus hijos, de nombre Julián Ángel:

“Por mandado del señor don Marcos Cerdán canónigo y obrero de esta santa iglesia de Cuenca he hecho unos reparos en diferentes partes de dicha santa iglesia: se ha cerrado una quiebra en un calicanto que está encima del sagrario y se han

705 Por los trabajos que realizó en 1890 y 1891 apenas se le hicieron efectivos ciento noventa reales de vellón. Sin embargo, entre 1892 y 1893 cobró un total de dos mil cuatrocientos diecinueve reales.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fols. 65 v. y 78 v.

706 A. C. C. Sección Secretaria. Serie Actas Capitulares. Año 1693. Libro 166. Fol. 45 r.
“Proposición del señor obrero sobre el daño que hacen las aguas en las bóvedas de la iglesia.
El señor doctor don Fernando de la Encina propuso al cabildo que Felipe Crespo, maestro de obras de esta santa iglesia le había dado a entender que respecto de haberse podrido las maderas que caen encima de las bóvedas de la capilla de santa Elena y claustro de esta santa iglesia se recalaban las aguas en dichas bóvedas de que se podía ocasionar el hundirse. Y que le parecía ser obra precisa y de consideración de que daba cuenta al cabildo para que determinase lo que fuese servido. Y habiéndose conferido y votado se acordó que el señor doctor don Fernando de la Encina como obrero de la fábrica de esta santa iglesia haga hacer los reparos de que necesitasen las dichas bóvedas valiéndose para ello de los maestros y personas inteligente que le pareciese sin necesitar de volver al cabildo”.

puesto unas losas sobre una ventana que está debajo del sagrario y se ha hecho una esquina y recalzar un frontón de calicanto y poner cuatro dovelas en un arco. Y toda esta obra está arrimada al archivo de la iglesia. Y dicha obra tengo concertada con el obrero mi señor en trescientos y cincuenta reales los cuales he recibido yo Felipe Crespo. Y por ser verdad y no saber firmar lo firma por mi hijo Julián Ángel Crespo en Cuenca y abril 7 de abril de este presente año de mil seiscientos y noventa y cuatro años. Por mi padre.

Vale 350 reales de vellón.

Julián Ángel Crespo [Rubricado]⁷⁰⁷.

Ampliaba éste las informaciones que les transmitiría su padre en otro escrito donde alegaba que el citado arco estaba situado cerca de la zona del tesoro en una esquina. Con el nombre de “Tesoro”, debido tanto a las reliquias que albergaba como a los objetos de culto que contenía, se ha conocido desde antiguo el espacio de la Sacristía. Por ser éste un espacio principal y por necesitarlo la estructura para no verse amenazada, indicó que todo se debía arreglar empleándose piedra tormo de sillería para realizar tres dovelas que le faltaban. Además, indicaba que el referido frontón decoraba este mismo lugar, que para su hechura también era oportuno usar este tipo de material y cuáles eran sus medidas exactas⁷⁰⁸.

De nuevo y a pesar de haberse registrado el pago de su sueldo entre este mismo año y 1700 en dos partidas diferentes⁷⁰⁹ poco más se anotó al transcribirlas que el hecho de que respondían a “reparos varios” y no hay datos concretos al respecto de una intervención de Crespo en la Catedral o la diócesis hasta esta última fecha en que se le abonan 180 reales por la madera que se le mandó cortar para instalar el reloj que se

707 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 17. Expediente 2.32. Fol. 1 r.

Mediante este documento se confirman nuevas obras realizadas por el artífice que, a pesar de ser de escasa impronta, ayudan a entender mejor las diferentes actividades que desempeñaba para el Cabildo. Además, sirve para contrastar que, contrariamente al dato que se registró en el padrón de vecinos de 1707 citado al principio de este apartado donde se aludía a que tenía un hijo, tuvo al menos dos: Alonso, quien ya firmó por su padre en documentos anteriores, y el aquí anotado Julián Ángel.

Añadir que si bien actualmente el Archivo de la Catedral de Cuenca ocupa varias de las salas del piso superior del claustro, en esta época se encontraba situado en el lado derecho de la girola.

El pago de esta cantidad está certificado en A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 95 r.

708 Ibidem.

“He visto y reconocido yo Felipe Crespo por mandado del señor don Marcos Cerdán Canónigo y obrero de esta santa iglesia una esquina que se está cayendo que está arrimada al tesoro y un arco que está debajo de dicho tesoro. Le faltan tres dovelas y es el arco principal que estriba contra dicha esquina con que es necesario hacerlo de piedra de sillería de tormo. Tiene de alto siete pies y de ancho seis pies con que vienen a ser dos esquinas y todo el frontón también de piedra de sillería de tormo dejando asegurado el arco [...]”.

709 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fols. 94 v. y 108 v.

Los pagos concretos fueron de 1476 reales de vellón en el primer recibo y 1429 reales de vellón y 17 maravedís en el segundo.

hacía para la torre de campanas⁷¹⁰. Una vez más, el maestro quedaba vinculado a este espacio y el Cabildo, a pesar de tratarse de un encargo que cualquier carpintero podría haber realizado, prefirió encomendarle a él la tarea.

Tres nuevos pagos por su trabajo se registran en los cuatro años posteriores sin que se pueda concretar la calidad de los mismos por no haberse dejado constancia de ello. En 1701 cobró 373 reales de vellón por varios reparos acaecidos en el templo⁷¹¹, en 1702 un total de 271 en pago a sus labores de albañilería⁷¹² y por lo que ejecutó entre 1703 y 1704, recibió 1052 reales de vellón; en esta última factura se indica que el Teniente de Maestro Mayor, por necesitarlo dada su edad, había trabajado en colaboración con otro maestro de albañilería de nombre Julián de Pinilla⁷¹³.

Resta elucubrar sobre que esta partida de obras fue muy probablemente la última que emitió Crespo al Cabildo para que le fuese hecha efectiva. Aunque se le sitúa en Cuenca hasta 1707 con total seguridad por el padrón de vecinos que ya se ha comentado, es verosímil que pasase esos últimos años dedicado a otros menesteres que pudiese desempeñar o simplemente al descanso. Un hombre de escasa formación, que a lo largo de toda su vida profesional apenas si consiguió ni leer ni escribir, fue encumbrado a uno de los cargos más relevantes entre todos los maestros de obras que trabajaban tanto en la capital conquense como en el obispado. Llegó a sustituir al Maestro Mayor cuando éste no podía hacer frente a los múltiples encargos que recibía y, aunque no se trató de obras de gran prestancia, no dejó de ocuparse de las diferentes necesidades que ofrecía el templo catedralicio. La relación que durante toda su carrera profesional tuvo con la torre de campanas y, especialmente, con su cubierta viene a demostrar que cuanto menos era conocedor de los principios prácticos que precisaban los cuidados y necesidades de este tipo de estructuras. De igual manera, llegó a elaborar condiciones - no hay constancia como se ha mencionado de que hiciese trazas- para algunas

710 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 110 v.
"Item 180 reales que pagó a Felipe Crespo maestro de albañilería para en cuenta de lo que pudiese importar la madera que se le mandó cortar para poner el reloj que se está haciendo para esta santa iglesia [...]".

711 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 120 v.
A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 19. Expediente 1. 10. Fol. 12 r.

712 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 133 r.

713 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 145 r.
Este tipo de colaboraciones no eran puntuales en el obispado ya que en el caso del Maestro Mayor fray Domingo Ruiz se buscó este mismo tipo de apoyo en la figura de Juan de Arruza por el mismo motivo de su avanzada edad.

parroquias del Obispado por lo que, cuanto menos, debe ser considerado como uno de los artífices que, sin llegar a abordar grandes empresas, dejó cierta huella en el ámbito constructivo conquense de este periodo.

4.3.2

Fernando Fernández

Mucho más esclarecedora y completa es la figura profesional del que fue Teniente de Maestro Mayor de la Catedral de Cuenca y su Obispado con posterioridad a Felipe Crespo: un desconocido hasta la fecha Fernando Fernández. No se ha acometido hasta este momento el estudio de su personalidad artística a pesar de que se trata de un excelente ejemplo para verificar algunos de los comportamientos y ocupaciones que desempeñaban los maestros que ostentaron este cargo en la Catedral de Cuenca. Además, el análisis de su personalidad resulta esclarecedor para entender su figura dentro del panorama constructivo de la diócesis conquense en este periodo. Tal y como se verá a continuación, Fernández fue capaz de responder a una gran cantidad de encargos que le condujeron a marcar las pautas con que remodelar diversas parroquias de la diócesis. A él se debe el hecho de que muchas de ellas cambiasen su fisionomía y su estilo hacia un nuevo lenguaje compositivo mucho más “moderno” acorde con los gustos y costumbre de la época. A pesar de que sus actuaciones no alcanzaron la categoría de otras empresas reservadas a artífices de mayor renombre, en numerosas ocasiones se le consideró capacitado para sustituir al Maestro Mayor de la Catedral, redactó condiciones y declaraciones, dio trazas plasmando sobre papel sus propios planteamientos para hacerlos más entendibles y pretendió abordar por sí mismo la factura de aquellas que consideró más interesantes. No cabe duda de que se trata de un artista que permite aportar luz al desarrollo la cultura arquitectónica conquense vinculada al mecenazgo del Cabildo durante las primeras décadas del siglo XVIII.

Sobre sus orígenes nada ha quedado registrado en la documentación consultada por lo que tal vez pudo haber nacido en el obispado de Cuenca como haber llegado desde otra provincia buscando oportunidades profesionales. Al igual que en el caso de Crespo, gracias al padrón de vecinos realizado en 1707 se sabe el año exacto de su nacimiento: 1663, dado que por aquel entonces contaba con 44 años. Añade también este empadronamiento que vivía en el barrio de san Pedro, que era viudo con tres hijos -dos

de ellos varones de 12 y 14 años- y que su oficio declarado era el de cantero⁷¹⁴. Muy probablemente esta especialización en el conocimiento y uso de la piedra no debieron ser someros sino todo lo contrario, permitiéndole su ascenso profesional entre aquellos que se dedicaban a esta misma disciplina.

En un primer momento y como maestro de cantería que era pretendió ejecutar de forma práctica cuantas obras constructivas le fue posible abarcar. Éstas, diseñadas por personalidades de entidad y prestigio dentro del obispado, constituían una excelente oportunidad para ir adquiriendo experiencia a la par que demostrando buenas cualidades, cierta responsabilidad y capacidad para atender a todas y cada una de las indicaciones que contrataba. En este sentido se debe añadir que en las primeras obras en que aparece documentado Fernández declaraba no saber ni leer ni escribir. Para ir demostrando su valía, el maestro fue realizando encargos cada vez más complejos que le permitieron adquirir un buen bagaje práctico a la par que teórico. Esta última conjetura se deduce de que -contrariamente a Crespo- sí dedicó parte su tiempo a recibir una educación aunque no se puede asegurar que versada especialmente en la arquitectura. Aprender a leer y a escribir, ser capaz de redactar sus propias conjeturas sobre papel y de trazar sus diseños demuestra su gran capacidad de aprendizaje y su interés manifiesto por recibir una formación que le permitiese despuntar entre sus compañeros de profesión. Con el tiempo, su constancia y esfuerzo se vieron reconocidos; sirva a modo de adelanto el que la última de sus intervenciones le sitúa en 1723 colaborando con el Maestro Mayor Luis de Artiaga y el padre fray Fernando de Santa Teresa en la valoración de la fachada de la Catedral. Por igual, los tres fueron calificados como “[...] maestros de arquitectura inteligentes [...]”. Sin embargo, hasta llegar a este punto, resta estudiar al detalle la carrera del maestro para entender los aspectos de su faceta profesional que propiciaron esto ya que, junto a lo que ejecutó en la Catedral de Cuenca, tuvo un importante peso lo mucho que trabajó en la diócesis.

La primera incursión laboral de Fernando Fernández dando servicio a un encargo emitido por el Cabildo le sitúa en 1696 aderezando tres laudas y varias piedras de la Catedral. Por ello recibió un pago de 50 reales de vellón⁷¹⁵. No hay noticias de que condicionantes llevaron al artífice a trabajar para este organismo ni de qué tipo de

714 A. M. C. Padrón General de Vecinos. 1707. Legajo 1616. Expediente 1. Sin foliar.

715 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 95 r.

actuaciones puedo realizar con anterioridad a este momento. Gracias al recibo que emitió el artífice a modo de confirmación del dinero que le fue entregado se confirma, esta vez por sus propias palabras, que era maestro de cantería -cuanto menos desde un punto de vista práctico- y que no sabía escribir:

“Digo yo Fernando Fernández maestro de cantería que he recibido del señor don Marcos Cerdán de Landa canónigo y obrero mayor de esta santa iglesia cincuenta reales de vellón para el aderezo y sentar tres laudes y otras piedras en el distrito de la iglesia por mi trabajo y un peón que asistió seis días. Y por no saber firmar lo firmó a mi ruego José de Niella que se halló presente. Cuenca a octubre 28 de 1696”⁷¹⁶.

De la trayectoria profesional de Fernández a partir de este momento y hasta 1702 nada se ha podido localizar aunque se intuye que continuaría trabajando -bien para el Cabido, bien para otros mecenas privados- y que la escasa relevancia de sus ocupaciones no dio lugar a que éstas se constataran por escrito. El mal estado que desde un año antes presentaba la torre de la parroquia de Torralba llevó al mayordomo de su fábrica a iniciar los trámites para agilizar su reforma. Es a raíz de los mismos cuándo se vuelve a localizar al artífice trabajando para el capítulo conquense.

Habiéndose mencionado ya que el tracista y diseñador de esta reforma fue fray Domingo Ruiz y que quien valoró los trabajos una vez finalizados fue Domingo Ruiz, queda referenciar lo tocante a su ejecución práctica a manos de Fernández. Más allá de volver a anotar que fue lo que exactamente se hizo -véase el capítulo donde se analiza la figura de los otros dos artífices- aquí interesa destacar qué factores llevaron al maestro a comportarse como lo hizo ya que se originó una coyuntura cuanto menos peculiar.

A pesar de que las obras le fueron otorgadas por reducir el coste del presupuesto original a diecinueve mil cuatrocientos reales, introdujo un buen número de mejoras cuyo desembolso superó con creces lo presupuestado⁷¹⁷. Esto provocó que el maestro no obtuviese ganancia alguna ni que, a pesar de reclamarlo continuamente, se le pagasen los 100 ducados -unos 1100 reales de vellón- en que se ajustaron las mencionadas mejoras. Por parte del Cabildo, tal vez poniendo a prueba su devoción para con ellos y su iglesia, solamente se le hicieron efectivos 500 reales alegándose que

716 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 17. Expediente 2. 45. Fol. 1.

717 Por parte del mencionado Domingo Ruiz se declaró que consistieron en ampliar un pie y medio el ancho de la torre y un pie el alto, en introducir tres resaltos en la zona del friso, arquitrabe y cornisa y en insertar tres molduras de medio pie de relieve en las claves de las troneras del cuerpo de campanas. Estos datos y todos los concernientes a la obra de la torre de Torralba se encuentran en el ya anotada referencia:

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1120- 3. Sin foliar.

se trataba de una “gratificación”. A pesar de esta aparente injusticia y de que el artífice ni tan siquiera recuperó el valor de los materiales que había empleado, en ningún momento se registró alguna queja o lamento por su parte. Parece ser que era consciente de que su sumisión y entrega ante el máximo organismo competente en este tipo de empresas, por encima incluso de sus propias expectativas económicas, debía ser total a fin de granjearse futuros encargos.

Apenas un año después y tal vez por este carácter que había sido capaz de demostrar, el maestro tuvo una nueva oportunidad de seguir trabajando en el obispado y no en una obra cualquiera sino en una de las más importantes de aquel periodo: la remodelación de la torre de la parroquia de Villanueva de la Jara. Su participación hay que situarla en 1706 anotando que, aunque todavía no estaba capacitado ni contaba con los suficientes apoyos para haber presentado por él mismo un proyecto, sí que era autosuficiente para materializar las directrices dadas por otros maestros. En este caso concreto, las posturas emitidas tanto por Domingo Ruiz como Maestro Mayor como por el arquitecto conquense Francisco Aroche fueron sacadas a pregón en Cuenca buscando el mejor postor a la baja. Fernández pujó y se hizo con el remate muy a pesar de que, debido a la falta de dinero, nada se pudiese hacer finalmente. La referencia concreta de donde se extrae esta información es la siguiente:

“[...] hizo la declaración Domingo Ruiz Maestro Mayo y declara que se pueden hacer los reparos en 10800 reales. Esta declaración se aprobó en 20 de mayo de 1706. También hizo declaración Francisco Aroche, maestro arquitecto, en vista en vista de los autos con diferentes condiciones en 31 de mayo de dicho año en que dice tendría de costa quedando en perfección y con toda hermosura en 28500 reales. Se mandó a pregonar con distinción, reparo de torre y chapitel. En 25 de julio se remató el cuerpo de campanas en 8500 reales y el del chapitel en 23100 todo en Fernando Fernández maestro [...]”⁷¹⁸.

Por su buen hacer, con anterioridad a 1707 Fernández fue agraciado con el título de Teniente de Maestro Mayor sin que medie ningún tipo de explicación concreta del porqué. Debió ser el más capacitado y mejor posicionado para conseguir este beneplácito en el momento en que el puesto quedó vacante. Se marca en su carrera profesional un antes y un después de este nombramiento ya que, aunque sus intervenciones en la Catedral no fueron muchas y no tuvieron especial relevancia, no se puede decir lo mismo de lo que aconteció en la diócesis.

Por su labor en el templo catedralicio, durante los primeros años que ocupó el cargo de Teniente de Maestro Mayor Fernández -desde el referido año de 1707 a 1714- recibió

718 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1.29. Fol. 2.

un total de cuatro mil quinientos noventa y ocho reales de vellón tanto por su sueldo fijo como por varias obras a las que tuvo que atender. Al haber quedado éste pago contabilizado como uno e incluirse en él el coste de las colaboraciones que hizo con el también maestro Pedro Ruiz, no es posible establecer que cantidades correspondieron a cada actividad. Tuvo que reparar el caracol que subía a la galería de los Doce Pares, hacer un recalzo en la casa del campanero, reparar la bóveda de la capilla de san Miguel y colocar unos jaspes a ambos lados del Altar Mayor⁷¹⁹.

Paralelamente a todo esto, el artífice estuvo ocupado atendiendo a lo que se precisaba en las parroquias del obispado. Debido a que durante estos mismos años las principales obras de la Catedral fueron acometidas por arquitectos foráneos como Juan Pérez Castiel o Luis de Artiaga, tanto el Maestro Mayor Domingo Ruiz como su Teniente Fernando Fernández se dedicaron a dar respuesta a todas las demandas que llegaban desde otras localidades de la diócesis.

La primera participación documentada de éste ejerciendo su nuevo cargo le vincula a la construcción de la parroquia de Castillo de Garcimuñoz una vez fueron concluidos los trabajos que se realizaron en ella durante los primeros años del siglo XVIII. El maestro de obras Pedro Ruiz consideró que para darlos por buenos quien mejor podía juzgarlos era el Maestro Mayor o, ante su ausencia, su Teniente. El Cabildo consideró oportuno esto último y envió a Fernández a que valorase las obras y anotase su parecer en una declaración que él mismo redactó y rubricó. Más allá de lo que en ella se contenga, su localización ha permitido atestiguar que con el paso del tiempo había conseguido aprender a escribir y, por ende, sus conocimientos iban en aumento. No obstante, fue muy prudente a la hora de dejar entrever lo que realmente llegó a opinar limitándose a realizar una síntesis pormenorizada de lo que contempló sin emitir juicios valorativos. Dejó anotado que el maestro que ejecutó estas obras había ensanchado y alargado el templo varias varas más de lo que se tenía contratado y había hecho más grandes varios estribos cuyo interior era de mampostería pero su exterior era de piedra labrada. Gracias

719 Esta relación de obras abarca el periodo comprendido entre el citado año de 1707 y 1714.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 175 r.

“Item 4598 reales que pagó a Pedro Ruiz y Fernando Fernández maestros de cantería por los mismos que en dichos 8 años importan los reparos que se hicieron en el caracol de los doce pares, recalzo que se hizo desde la casa del campanero hasta el plano de las gradas, bóveda de la capilla de san Miguel y los jaspes que se pusieron a los lados del altar mayor como parece en la cuenta”.

La única cantidad que se sabe con exactitud que recibió el maestro fueron 900 reales de vellón por esta última intervención. El recibo que emitió por él se encuentra catalogado en:

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 15. Fol. 1.

a ello, a la ampliación de unos pilares y a que se engrosaron otros elementos para contrarrestar empujes se conseguía una mayor firmeza y robustez en el conjunto. El único elemento que no se pudo ensanchar, por topar con la antigua muralla que limitaba el espacio del templo, fue uno de los muros colaterales.

Tanto la torre como el coro estaban bien obrados, a pesar de que este último se había hecho en bajo, y todo el conjunto estaba cubierto por un buen tejado a excepción de la capilla mayor donde no estaba completamente asegurada su resistencia. Bajo esta cubierta y a falta de ladrillo, Pedro Ruiz había compuesto unas bóvedas de yeso y yesones que parecían correctas aunque su coste no coincidía con lo presupuestado; si éstas habían costado mil quinientos reales de vellón, hechas de ladrillo se tasaron en mil novecientos cincuenta por lo que la diferencia debía sufragarla el maestro. Con más detalle relató el Teniente de Maestro Mayor que se debía haber hecho una puerta lisa, “a regla” sin ningún tipo de moldura, en lugar de la que contempló; ésta tenía basas, jambas, capiteles y un arco de medio punto decorado en su clave con una tarjeta. Se apreciaban además algunas innovaciones en el acceso a la sacristía para dar lugar a un espacio más desahogado. Todos estos avances respecto al proyecto inicial fueron valorados por Fernández en mil novecientos cincuenta reales de vellón⁷²⁰ sentenciando que, en definitiva, se había dejado la iglesia con fortaleza y hermosura⁷²¹.

Viéndose la trayectoria del maestro, en la que sus avances eran progresivos y a la par notablemente significativos, no es de extrañar que en el mes de octubre de aquel mismo año intentase conseguir la ejecución práctica de la torre de la parroquia de Tarancón siguiendo las trazas y condiciones que había elaborado Domingo Ruiz. Éstas implicaban un coste de cuarenta y un mil trescientos noventa reales de vellón y, entre los maestros que expusieron sus propuestas a la baja para conseguir el remate, se encontraba Fernando Fernández quien se obligaba a realizarlas por cuarenta mil setecientos. A pesar de que este deseo quedó sólo en el intento⁷²², se confirma con este

720 Esta declaración está transcrita en el apéndice documental dedicado a los tenientes de maestro mayor de obras como DOCUMENTO 2.

721 En 1730, el Visitador del Obispado declaraba haberla hallado recién reedificada y en buen estado con planta de cruz latina y una única nave. Estaba cubierta con bóveda de lunetos excepto en el crucero donde era vaída. La torre, situada en el lado oriental, se remataba con un cuerpo cuadrado. En la actualidad está siendo objeto de una ingente reforma debido a que su mala conservación ha ido desencadenando progresivamente el colapso del edificio.
AA. VV.: Castilla La Mancha. Guía de Patrimonio Cultural. Tom 2..., op. cit., 2011, p. 318; AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., pp. 105 y 106.

722 No pudo alcanzar su propósito ya que el maestro de cantería natural de Olmeda de la Cuesta Gabriel

dato que el artífice, más allá de limitarse a las competencias que implicaba su cargo, anhelaba aquellas empresas que podrían acarrearle, de efectuarlas correctamente, cierto prestigio y una capacidad de actuación cada vez mayor.

Mucha más suerte tuvo a la hora de conseguir el remate de las obras de la parroquia de nuestra señora de la Asunción de El Villar de Domingo García que precisaba de no pocos reparos. Su participación en estos trabajos, inédita también, se constata después de que Domingo Ruiz efectuase las condiciones para iniciarlos. En un corto periodo de tiempo, Fernández reconocía haber finalizado lo que tenía contratado y emitía una petición ante el Cabildo -a 10 de diciembre de 1708- para que se enviase a un maestro inteligente a que diese sus labores por buenas. El encargado de responder a esta petición fue Pedro Ruiz quien elaboró, como era costumbre, una declaración cuya lectura permite conocer que incidencia tuvieron los trabajos del Teniente de obras en el templo y si su actuación fue o no correcta.

La primera de las anotaciones efectuadas por éste demuestra que el principal espacio donde se había intervenido eran los cimientos del edificio que se encontraban con la seguridad y firmeza que se precisaba. Se habían compuesto varias pilastras de cantería “según arte” aunque en una de ellas se apreciaba una pequeña quiebra; en caso de que ésta creciese y se arruinase el edificio se haría responsable a Fernández y a una serie de fiadores -de los que no se detalló el nombre- que le respaldaron con avales a la hora de hacerse con el remate⁷²³. Por último, Pedro Ruiz señaló que el maestro tenía erigidas varias paredes con una altura mayor de la que tenía contratada y que había cerrado una ventana en el cuerpo de la torre para evitar los futuros y previsibles daños que ocasionaría la acción de los agentes atmosféricos.

Tras leer este escrito y siendo evidente que todo se había terminado correctamente, con seguridad, sin riesgo alguno y dentro de la normativa que regía las reglas básicas de la construcción, el Cabildo vio oportuno premiar a su Teniente de Maestro Mayor con una

Martínez se comprometió a realizar lo pactado por treinta y cuatro mil reales de vellón. Tomando conciencia al poco de que no le era posible hacer frente a tan reducido coste, decidió traspasar las obras a Pedro de Arruza.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1136-1. Sin foliar.

723 Este dato permite entender de que manera podían hacer frente muchas veces los artífices a los costes e inversiones que implicaban el querer abordar una obra constructiva. Contar con el total de las cantidades que se barajaban era más que improbable por lo que este tipo de respaldos económicos eran comunes y constituían un sistema generalizado de financiación.

cantidad más elevada de la que se tenía apalabrada en principio⁷²⁴. No cabe duda con esto de que había cambiado por completo la consideración y valoración que se tenía del maestro lo que, unido a las prolongadas ausencias del Maestro Mayor Domingo Ruiz, contribuyó a que se le dispensase otro importante encargo.

La sencilla parroquia de la localidad de Arrancacepas dedicada a san Gil debía presentar un estado lamentable a lo largo de 1710 por lo que se pidió a Fernando Fernández tantease lo que se necesitaba. Lo que pudo contemplar el maestro, a pesar de no ser mucha la antigüedad del templo⁷²⁵, tuvo que ser dantesco ya que parte de los muros habían caído y lo que quedaba en pie estaba apuntalado con andamios. No tuvo duda de recomendar que se iniciase una actuación de gran envergadura que implicaría el derribo de casi la totalidad de los muros del cuerpo de la iglesia, a excepción de los de la Capilla Mayor y de aquel que sustentaba una espadaña, dejándolo todo unido y perfectamente compactado. Para ilustrar mejor sus palabras y dejar claro la forma en que enlazarían estos elementos, Fernández hizo adjuntar a su escrito las trazas -planta y sección del alzado- que ejemplificaban sus directrices las cuales, por primera vez, llegó a rubricar (Fig. 1). De no saber ni leer ni escribir, el artífice demuestra con esto que su *status* y su capacidad de trabajo habían cambiado considerablemente con el paso de los años. Si a ello se une el bagaje práctico que también fue adquiriendo, su perfil profesional cobra mayor relevancia.

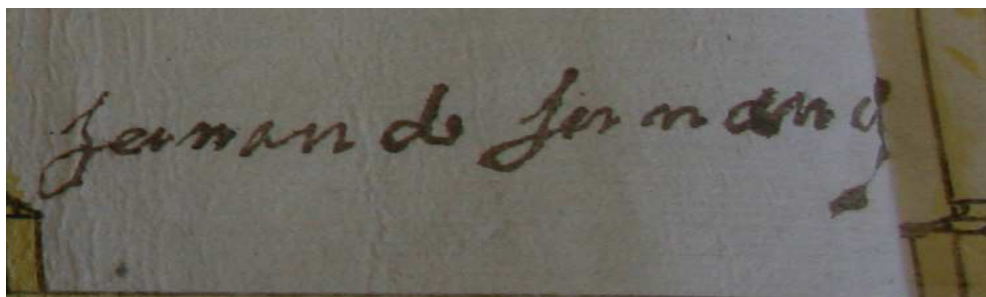


Fig. 1. Rúbrica de Fernando Fernández incluida en las trazas que realizó para la parroquia de Arrancacepas en 1710.

Volviendo al análisis de los documentos que realizó para esta empresa y a su relación con los dibujos mencionados, decir que además de indicar la altura que deberían alcanzar los nuevos muros del edificio -que se desarrollaría en una única nave ordenada

724 Tanto la declaración rubricada por Pedro Ruiz como esta decisión de la mesa capitular se encuentra en A. C. C. Sección Fábrica. Serie obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 31. Fol. 2.

725 El catálogo monumental de la diócesis de Cuenca afirma que se trataba de un edificio del siglo XVII muy humilde tanto en su ornamentación como en los materiales con que se había ejecutado. AA.VV.: Catálogo Monumental de la diócesis de Cuenca. Vol. I..., op. cit., p. 38.

mediante pilastras retranqueadas-, el artífice dispuso que tenían que ejecutarse empleando mampostería al igual que las pilastras; con piedra labrada se harían algunos detalles como los zócalos, las impostas que marcaban el arranque de los arcos o tres ventanas. Para indicar esta diferencia de materiales, en sus trazas empleó dos tonalidades diferentes a fin de no dar lugar a ninguna duda (Fig. 2 y Fig. 3).



Fig. 2. Alzado y detalle de la espadaña y la portada para la parroquia de Arrancacepas. Fernando Fernández. 1710. A. D. C.

Exponía que se hiciese una portada de piedra labrada de la que no llegó a proporcionar más detalles por escrito al remitir al lector a la planta. En ella, bajo la segunda arcada de la sección del edificio, desarrolló una sencilla puerta con un arco de medio punto moldurado sobre pilastras dóricas de piedra cuyo basamento imitaba el zócalo que se haría discurrir en el interior. Allí se ejecutarían a modo de cubierta tres bóvedas de arista de mampostería revocada con yeso. Este mismo material se emplearía para adecentar todos los elementos del edificio que se considerase oportuno a fin de generar un carácter unitario. Además de describir los pasos para componer un buen tejado, Fernández indicó que se levantara una espadaña de piedra horadada mediante dos troneras de medio punto, decorada con bolas en sus esquinas y rematada con una sencilla forma triangular. Finalmente, se incluyeron todas las normativas de rigor que aparecen en casi la totalidad de declaraciones analizadas en esta tesis y el precio que

alcanzarían estas obras: cuatro mil novecientos reales de vellón⁷²⁶.

La coyuntura que se produjo a raíz de la emisión de estos dos legajos fue cuanto menos interesante ya que, ante la posibilidad de emprender la construcción de un templo prácticamente *ex novo*, muchos maestros de obras, incluido el propio Maestro Mayor Domingo Ruiz como ya se ha puesto de manifiesto en el apartado donde se estudia su figura, pretendieron conseguir su remate. A modo de resumen y contextualización de lo ocurrido recordar que desde su Cantabria natal donde se encontraba hizo llegar su propuesta y, como era de esperar, consiguió ser nombrado ejecutor de la misma ya que no estaba bien visto ni era costumbre que al ocupar el cargo que ocupaba se le hiciese sombra. Surgió así el caso peculiar de encontrar a un Maestro Mayor de Catedral asumiendo un proyecto elaborado por otro artífice; si bien era su propio Teniente, no deja de ser cuanto menos curioso que sus indicaciones no quedasen siempre por encima de las emitidas por sus compañeros de profesión. De igual forma, se demuestra que en el caso de Cuenca y su Cabildo, las competencias y privilegios de estos artífices no quedaban limitadas a compartimentos estancos y se permitía cierta laxitud en sus actividades.

No obstante, Fernández tuvo que acudir en defensa de su superior al declararse un pleito entre éste y el maestro de cantería Julián del Campo por su intrusión, una vez aprobado el remate, comprometiéndose a rebajar el coste apalabrado. Esta mala praxis fue entendida por Domingo Ruiz como un auténtico insulto y un ultraje hacia su persona lo que le condujo a pedir las explicaciones oportunas. Hay que resaltar aquí el papel que desempeñó Fernando Fernández a la hora de defender a Ruiz.

Posicionándose claramente a su favor, de su mano surgieron varias declaraciones en las que mostró su parecer.

726 Además de facilitar al lector este discurso con la inclusión de los dibujos que realizó Fernando Fernández para Arrancacepas se ha insertado su declaración como DOCUMENTO 3 en el apéndice documental. Tanto la portada como buena parte de los elementos estructurales de este sencillo edificio mantienen hoy el lenguaje generado a raíz de este proyecto. Se aprecian sendos muros de mampostería y una portada de acceso similar a la trazada por Fernández aunque con cierta decoración en la clave del arco que la compone. Los tres tramos en que se dividió su interior presentan una bóveda de cañón con lunetos que tal vez responda a trabajos posteriores o a un cambio de opinión con respecto a lo declarado.

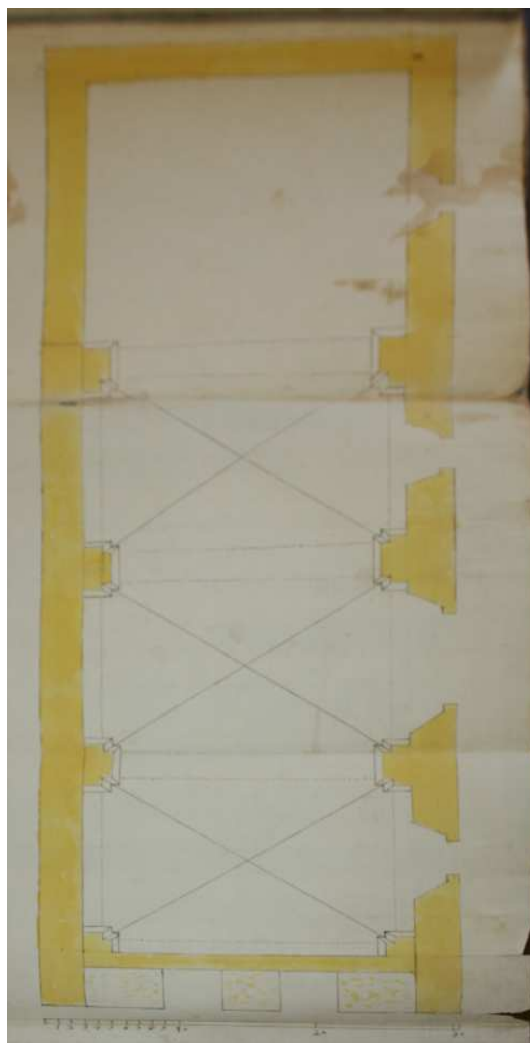


Fig. 3. Planta de la parroquia de Arrancacepas. Fernando Fernández. 1710. A. D. C.

La primera de ellas se fecha a 12 de enero de 1711, resume lo que había acontecido hasta aquel momento y pone de manifiesto que Ruiz no iba a regresar a Cuenca antes del verano por lo que, sin su presencia, nada debía decidirse o concretarse⁷²⁷. Sin embargo, se hizo oídos sordos a esta puntualización y las diligencias para hacer un nuevo remate continuaron sus cauces normales. Enterado de ello y presuponiendo el enfado que causaría en el Maestro Mayor, Fernández volvió a redactar un nuevo texto mucho más directo donde declaró que la puja de Julián del Campo no podía ni debía ser admitida por la calidad que tenían las obras y las capacidades que poseía cada maestro:

“[...] que no se haga notoria la postura hecha por dicho Julián del Campo que es maestro de albañilería y la dicha obra es de cantería la mayor parte. Por lo cual, en virtud de dicha carta contradigo el remate que pretende y está asignado para el día cinco de marzo [...]”⁷²⁸.

727 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1146-18. Sin foliar.

728 Ibidem.

Parece ser que estas opiniones no resultaron convincentes lo que, unido a la incapacidad que declaró el Cabildo de tomar una decisión por sí mismo, determinó que se buscara a una persona ajena a las filas de los maestros de obras y arquitectos que trabajaban en Cuenca para dar con la mejor solución. Ya se ha mencionado que el elegido no fue otro que don Bartolomé Ferrer.

Solventadas con esto las dudas que acuciaban a la mesa capitular, las obras se iniciaron y se desarrollaron a buen ritmo hasta que, ya en 1713, por parte del cura y el mayordomo de Arrancacepas se consideró que había sido un auténtico error obviar las quiebras y reparo que también necesitaba la Capilla Mayor de su parroquia. Por el buen servicio que había dado y a pesar de estar dirigiendo las obras el Maestro Mayor, pidieron que Fernández se trasladase a la villa de nuevo y opinase al respecto. No tardó en responder a esta petición alegando que no eran necesarios grandes cambios o reformas en la zona del presbiterio por que sólo se tenían que asentar de nuevo en su lugar algunas piedras y fragmentos desprendidos. Propuso que se actuase rápidamente por lo que no había razón ni de sacar la obra a pregón ni de buscar artífice que la materializase. Además de ser un reparo sencillo, la experiencia anterior dejaba claro que estando Domingo Ruiz implicado en este proyecto era difícil que nadie pujase a la baja:

“[...] me parece a mi entender que puede ser cosa de diez o doce días de trabajo el asegurar dicha capilla mayor. Y correr para esto con el estilo de nueva visa de ojos y remates, costaba más esto que la obra y ninguno quería hacer postura por estar de por medio el maestro mayor [...]”⁷²⁹.

Sobre como acontecieron posteriormente las obras nada nuevo aporta la documentación. Es muy verosímil que se sacasen estas posturas a pregón y las ejecutase el mejor postor aunque tampoco es descabellado pensar que nada se llevase a cabo por falta de dinero con que costearlas. Sí es cierto que, hoy en día, el templo parroquial de Arrancacepas muestra elementos que distan de lo expuesto por Fernández y otros muchos que coinciden su parecer. Así, el interior en lugar de con bóvedas de arista aparece cubierto por una bóveda de cañón corrido con lunetos (Fig. 4). Sin embargo, sí

En estas palabras se hace patente una cierta intolerancia al intrusismo entre maestros que pretendían ejecutar obras que poco o nada tenían que ver con la disciplina en la que estaban especializados. Si bien hay casos concretos en los que la oscilación de un artífice entre una disciplina u otra dio lugar a loadas alabanzas y probados reconocimientos, en otras ocasiones provocaba el rechazo. En este caso concreto esto se unió a la supremacía con que contaban los maestros mayores de obras haciendo impensable y poco probable el que se arremetiese contra sus postulados, dictámenes e, incluso, pretensiones.

729 A. C. C. Sección Fábrica. Serie obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo161. Expediente 2. 11. Fol. 1.

No hay más datos que aseguren que alguien pujase por esta obra lo que confirma la intuición de Fernández de que ningún maestro pretendía hacer sombra al Maestro Mayor.

se mantiene la articulación del espacio mediante pilastras adosadas sobre pedestales y la disposición de las 3 ventanas que aportan luz al conjunto. También se desarrolló a los pies del templo la espadaña decorada con pirámides y horadada con sus dos troneras. Así mismo, en la portada se ve una disposición basada en el desarrollo de un arco de medio punto aunque con varios elementos decorativos añadidos tales como dos pilastras, una imposta de escaso vuelo, un arquitrabe y una ménsula en su clave (Fig.5). No es por tanto aventurado afirmar que buena parte del estado actual de este edificio se debe a las directrices marcadas por el Teniente de Maestro Mayor a principios del siglo XVIII.

Al mismo tiempo que Fernando Fernández estaba elaborando la primera de las declaraciones que compuso a raíz de este pleito y debido a la ausencia del Maestro Mayor, recibió una notificación para que juzgase lo que Pedro de Arruza -siguiendo un proyecto confeccionado por Lucas Díez de Palacios- había realizado en la capilla dedicada al santo Cristo Arrodillado de la ermita de nuestra señora de la Oliva de Belinchón. Contrariamente a lo que ocurría en este periodo en buena parte de las parroquias, donde se seguían unos mismos principios estandarizados a la hora de abordar sus reformas, en este espacio no se dio un simple acondicionamiento basado en componer una buena cubierta, asentar cimientos y muro y recubrir todo lo resultante con yeso. Antes de pasar a analizar el estado en que quedo este espacio gracias a las valoraciones de Fernando Fernández hay que exponer que son pocos y muy someros los datos que se tienen sobre este edificio. Mucho menores son si se atiende al caso de esta capilla ya que sólo⁷³⁰.



Fig. 4. Detalle del interior de la parroquia de Arrancacepas.

730 MADOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España*. Tom. IV. Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, [1845-1850], p. 130.



Fig. 5. Detalle de la portada de la parroquia de Arrancacepas.

Por ello, analizar lo que expuso en su propuesta Lucas Díez de Palacios permite entender mucho mejor que fue lo que exactamente se llevó a cabo. Perteneciente a una de las familias con más trayectoria en el arte de la cantería de la zona de Trasmiera - durante las mismas fechas en que estuvo en Cuenca se ha constatado la presencia de Gregorio Díez de Palacios y Santiago Díez de Palacios-, este maestro aparece documentado trabajando en Cuenca desde 1678 cuando colaboró con fray Domingo Ruiz en las obras de la parroquia de Castillo de Garcimuñoz. Tras intervenir en varios trabajos para la Catedral -el cerramiento de las gradas y la valoración del lugar donde colocar el reloj que finalmente se situó en la torre de campanas en 1700- se le encomendó realizar las condiciones y trazas para la capilla antes mencionada.

Por tratarse de una iniciativa privada -patrocinada por los propios fieles de la villa- el artista desarrolló un proyecto en el que dejaba de lado la contrastada austeridad que caracteriza las actuaciones que se realizaron en las parroquias de la diócesis en este periodo para desplegar una interesante labor de talla. La conservación de las trazas que compuso para esta capilla permite entender todavía mejor sus planteamientos.

Tomando como punto de partida la primitiva ubicación donde se veneraba al Cristo Arrodillado agregada al templo, el maestro recomendó que se desmantelase todo elemento antiguo que no fuese digno de ser conservado; teniendo en cuenta que uno de los materiales primitivos era el tapial de tierra poco se conservó aunque sí se mantuvo la planta centralizada que ya tenía esta construcción. Además de dar lugar al espacio de la capilla, se recomendó erigir un camarín o pequeña estancia en uno de sus laterales que quedaría cubierto con un techo liso sin más concesión ornamental que un vano ya

existente que hacia funciones de transparente al aportar luz al núcleo anexo:

“Así mismo se ha de hacer un camarín como lo demuestra la traza y en dicho camarín se ha de hacer su cielo raso con su guarnición de media caña y con el testero de la pared del medio día se ha de dejar una ventana con el alto y ancho que tiene y que hoy sirve al transparente. Y dicha ventana ha de ser de mampostería guarnecida de yeso por dentro y fuera”⁷³¹.

Confirmándose con este dato la utilización de este tipo de recursos en época temprana - si bien con un carácter menor que nada tendría que ver con otros transparentes que se realizaron en lugares como la propia Catedral de Cuenca- el artífice pasó a detallar los puntos clave para edificar esta capilla que si bien resultaría sobria en su exterior, recibiría una buena ornamentación en su interior mediante el esplendor que le otorgaría un elaborado revestimiento decorativo compuesto por hojarascas y motivos vegetales de considerable relieve. Quedaría ordenada mediante cuatro pilastras, que en el dibujo se aprecian dóricas, desde donde arrancarían cuatro pechinas que permitirían trasladar el espacio inferior cuadrado a una planta redonda en la que se dispondría una cornisa sobre la que recaería una media naranja no trasdosada al exterior (Fig. 6).

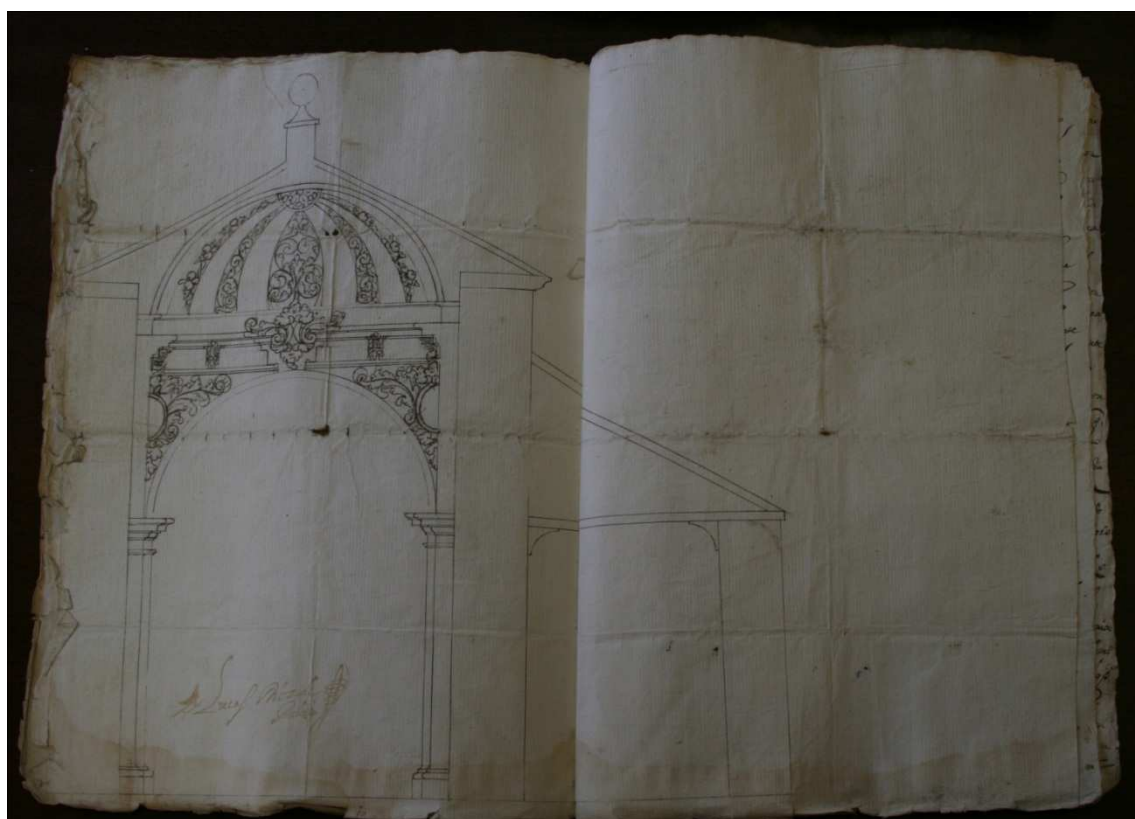


Fig. 6. Alzado para la Capilla del Cristo Arrodillado de la ermita de nuestra señora de la Oliva de Belinchón. Lucas Díez de Palacios. 1707. A. D. C.

731 Este fragmento de la declaración elaborada por Lucas Díez de Palacios, al igual que aquellos que se insertarán a continuación, se encuentra en:
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1137-4. Sin foliar.

El artífice incluyó además una relación de los materiales que se debían emplear para cada elemento: mampostería para las pilastras a excepción de sus basas que se harían de piedra labrada, yeso para dos arcos torales, piedra también para las cuatro esquinas de la cúpula y yesones para el casco, mampostería de nuevo para las paredes, piedra para reforzar las esquinas y madera, tejas y clavos para el tejado. A fin de unificar esta diversidad y con el fin de dotar al conjunto de una mayor riqueza de la que infería la naturaleza pobre de los mismos, Lucas Díez de Palacios desarrolló una interesante decoración a la que anteriormente ya se ha hecho referencia. Sobre la cúpula se dispondrían varias fajas de yesería y un florón combinándose las tonalidades blanca, reservada para la talla, y parda en los fondos para conseguir una mayor ornamentación. Esta misma labor se dispondría en el anillo sobre el que asentaba el cerramiento donde además de insertarse pequeñas formas vegetales a intervalos iguales, se colocaría una cartela enmarcada por rocallas que en el dibujo parece contener en su interior el anagrama de la Virgen María. Así mismo, las pechinas que marcarían el arranque de la cúpula también se decorarían con este mismo tipo de elementos de acanto, tupidos y carnosos, dejándose en el centro un espacio circular enmarcado por una especie de moldura donde se podría desarrollar alguna pintura o cualquier otro tipo de decoración. En este último caso, el artífice no dejó indicado de manera exacta lo que se debía componer aunque sin duda el yeso se emplearía también para su hechura; el carácter dúctil, maleable y sobre todo barato de este material así lo propiciaba:

“Y en dicha capilla se han de hacer cuatro pilastras. Y en ellas cuatro formas sobre que ha de cargar la media naranja. Y dichas pilastras han de ser de buena mampostería con sus basas de piedra labrada. Y el machón que hoy está hecho se ha de valer el maestro de él ligando y atizonando a él las pilastras y machones que se han de hacer para los dos arcos torales que el uno corresponde a la nave mayor y el otro a la nave menor con lo alto y ancho que demuestra la traza. Y dichos arcos han de ser de buen yeso. Y a la coronación se le ha de echar una cadena de vigas de cuarta y sesma para erixir la cúpula de la media naranja. La cual cúpula ha de tener sus cuatro esquinas de piedra labrada y las paredes han de tener dos pies y medio de grueso. Y todas las paredes han de ser de piedra de mampostería de yeso por carecerse de piedra en este sitio. Y se ha de sentar con cal con la mezcla de tres. Y la esquina del camarín ha de ser también de piedra labrada y la pared que se hace nueva para dicha capilla ha de quedar con sus dentellones unidos con la tapia de la nave pequeña. La media naranja y pechinas se han de ejecutar como va dibujado echándole a la media naranja sus fajones con su florón de remate todo ejecutado de yeso pardo y blanco. Y la talla ha de ser de yeso blanco servido de redazo. Y el casco de la media naranja se ejecutará de yesones”.

A pesar de comprometerse él mismo a realizar su propio proyecto por seis mil reales de vellón y aunque se costease el grueso del montante por iniciativa privada, se siguió la costumbre de buscar el mejor postor a la baja antes de otorgar los trabajos. Pocos fueron los canteros y maestros de yesería que pujaron por ellos ya que alegaban que “[...] la

villa está muy lejos y se ocasionan muchos gastos [...]”. Fue Pedro de Arruza quien se comprometió a finalizar las obras por cuatro mil seiscientos reales de vellón pagaderos en tres partes -al inicio, a mitad y al final- y los dio por terminados a lo largo del mes de diciembre de 1709.

Es en este momento, o mejor dicho un par de meses después, gracias a la declaración que Fernando Fernández rubricó a 20 de febrero de 1710 se confirma que todo estaba rematado según las condiciones pactadas y que, en demasía, Arruza había inferido al conjunto algunas mejoras entre las que destacaba, ante la imposibilidad de hallar tierra firme donde plantar los cimientos a los tres pies de profundidad que tenía indicados, el haber excavado hasta los cuatro pies elaborando un basamento mucho más robusto del convenido.

En varios ejemplos de esta tesis ya se ha hecho mención al valor que en esta época se otorgó a la luz. En esta capilla, Arruza hizo abrir una ventana de cantería que iluminase la media naranja que la cerraba porque, de no hacerse así, el espacio quedaría muy oscuro. Este recurso, según las palabras de Fernández, había quedado perfecto y no había ningún tipo de quiebra que se tuviese que destacar. Solamente indicó que en la parte alta del camarín varias yeserías que se dispusieron sobre las pechinas que sustentaban la cúpula eran de yeso pardo en lugar de blanco aunque esto era algo que, de inmediato, iba a ser solucionado por el mayordomo de la parroquia que se había comprometido a pintarlas⁷³². De nuevo materiales pobres y de baja calidad hacían imprescindible la aplicación de cierta “riqueza” ornamental fingida.

No fue esta la última actuación a la que tuvo que responder Fernández a lo largo de 1710 ya que pasó a la villa de Mazarulleque a tantear si era correcto lo que el maestro de cantería Juan de Palacio había realizado en la torre de la parroquia de san Martín Obispo siguiendo las indicaciones de Domingo Ruiz. El artífice reclamaba el último de los pagos que le debía el Cabildo por su trabajo no pudiéndose hacer efectivo si no se verificaba su buen hacer⁷³³. Tal debía ser su necesidad que rogó incluso al cura de dicha localidad que fuese él mismo quien lo diese por bueno.

Enterado de esta falta de ética profesional, el Teniente de Maestro Mayor remitió una misiva al capítulo conquense quejándose de que este tipo de valoraciones únicamente

732 El DOCUMENTO 4 del apéndice documental de este capítulo contiene esta declaración.

733 La petición efectuada por de Palacio para que se resolviese esto se encuentra en:
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1157- 125. Sin foliar.

podía realizarlas él y, por supuesto, el Maestro Mayor. Así mismo, de sus palabras se deduce que esta forma de actuar tan a la ligera perjudicaba a quienes pagaban las obras y que era una práctica muy arraigada en el obispado y, por ende, muy negativa. Una vez más, el intrusismo en tanto en cuanto a los quehaceres que tenían adscritos e implícitos los maestros de obras y, en mayor medida, el Maestro Mayor y su Teniente, fue duramente criticado:

“[...] Y sin haberla reconocido para declarar si dicho maestro en quien se remató ha cumplido o no con lo que ha sido de su obligación ha pasado el cura de dicha parroquial a dar certificación de estar fenecida y acabada para que dicho maestro cobre el todo de su remate como parece de la certificación que presentó. Y atento a que esto es en perjuicio notorio de los interesados en dicha parroquial pues sin estar dada por buena por el maestro mayor o su teniente, a quienes compete esta regalía, no se puede pasar a percibir el todo de dicho remate. Y para obviarlo. Y que todos los días se están experimentando semejantes declaraciones. [...]”⁷³⁴.

Completando estas apreciaciones, Fernández instó al Cabildo a que determinase que él o su superior fuesen a Mazarulleque a reconocer la obra ya que nadie más tenía competencia legal para ello. Por estar ausente Ruiz, él mismo debía haber sido el encargado de ejecutar tal petición de inmediato. Sin embargo, esta orden no se le hizo efectiva hasta dos años después. Tal vez por estar ambos artífices muy ocupados o por quererse castigar, en cierta medida, este tipo de comportamientos -lo que serviría también de ejemplo para que no se volviese a repetir- desde la mesa capitular no se ordenó esta valoración hasta principios de 1712. De igual forma, el Teniente de Obras fue muy breve y escueto en su parecer ya que sólo señaló que Juan de Palacio había cumplido con las condiciones marcadas por Domingo Ruiz para disponer de forma correcta la torre:

“Fernando Fernández, Teniente de Maestro Mayor de Obras de este Obispado, digo que de orden y mandado del señor don Gonzalo de Ulloa, Provisor General de Cuenca y su Obispado, he ido a reconocer los reparos que se han hecho en la torre de la villa de Mazarulleque. Y arreglándome a las condiciones hechas por Domingo Ruiz, Maestro Mayor de Obras de este Obispado, digo que el maestro que ha ejecutado dichos reparos ha cumplido con su obligación sin quitar ni añadir cosa alguna. Esto es lo que digo y declaro a lo que Dios nuestro señor me ha dado a entender. Y lo firmo en Cuenca a quince de marzo de mil setecientos y doce años”⁷³⁵.

734 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1140-C / 12. Sin foliar.

735 Ibidem.

En todo el episodio que se ha analizado hay un trasfondo que ayuda a comprender mejor las duras quejas emitidas por Fernando Fernández. Por todos y cada uno de los desplazamientos que efectuaban así como por las declaraciones que emitían después, tanto el Maestro Mayor como su Teniente recibían el pago de ciertas cantidades que tenían establecidas. Si se usurpaba esta faceta de su profesión, ambos dejaban de cobrar lo que, en teoría, les correspondía por lo que no es de extrañar que reclamasen lo que consideraban propio.

La petición formal emitida por Fernández a raíz del dinero que se le debía pagar por esta participación se

Además de quedar sujeto a la realización de estas valoraciones, Fernández no dejó de anhelar en el transcurso de su carrera al servicio del Cabildo el poder llevar a la práctica algún que otro proyecto constructivo. Uno de los ejemplos que mejor demuestra este afán es el que le sitúa intentando conseguir el remate para reformar las bóvedas y la Capilla Mayor de la parroquia de san Esteban de Cuenca⁷³⁶. Aunque las diligencias para iniciarse las pertinentes obras se empezaron a fraguar en 1708, no fue hasta dos años más tarde cuando Domingo Ruiz elaboró las trazas y condiciones que se emplearían como modelo. El coste en que se tasaron fue de dos mil reales de vellón y para encontrar quien las hiciese por un menor precio se estableció el día 21 de septiembre de 1710. A esta convocatoria acudieron entre otros Pedro Ruiz, maestro de cantería, Sebastián Herráiz, maestro de cantería y albañilería y Fernando Fernández quien, además de como Teniente, aparece documentado como maestro de cantería. A pesar de intentarlo con determinación, lo que confirma que sus ganas por hacerse con estas obras no eran pocas, recayeron en el mencionado Sebastián Herráiz. Las dio por finalizadas en 1711 y, a fin de juzgarlas, se volvió a recurrir a Fernández.

El día 23 de febrero firmaba una declaración -también hasta ahora inédita- donde registró los siguientes puntos. Una de las paredes del templo no se había levantado con el grueso convenido por haberse tomado el maestro con un conducto de agua que no se podía evitar. Comunicado esto al Maestro Mayor y bajo su supervisión, se decidió que era posible componer un muro más delgado sin reducir la firmeza del conjunto. Más inseguro parecía el arco toral que enmarcaba la Capilla Mayor por el lado de la epístola; intentando reducir y contrarrestar los empujes que generaba se le había adosado un arco de ladrillo que no había dado buen resultado. Tras demolerlo se recompuso una nueva arcada siguiendo la forma y la disposición de las molduras de aquellas otras que dividían las naves consiguiendo así un conjunto firme y homogéneo. Estos mismos principios se tuvieron en cuenta al disponer las bóvedas, el tejado de todo el edificio y un pequeño ajuste que se necesitaba en una de las esquinas de la torre. Además de todo

halla en:

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1157-19. Sin foliar.

736 Si bien hay constancia de que se estaba trabajando en la reforma de esta parroquia durante la década de los ochenta del siglo XVII, es muy probable que dada su antigüedad fuese mucho lo que se tuviese que reparar. En 1687 se pedían al Cabildo mil novecientos catorce reales por haberse empezado unas obras y ser múltiples los materiales que se habían comprado para realizarlas. Sin embargo, en 1690 apenas se habían librado mil y era muy necesario el abono de todo lo restante.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1687. Libro 160. Fols. 70 r., 70 v. y 78 r.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1690. Libro 163. Fol. 8 r.

esto se habían realizado algunas mejoras por lo que Fernando Fernández declaraba que se debían abonar a Herráiz trescientos reales de vellón⁷³⁷.

Iba aumentando la experiencia del Teniente de Maestro Mayor lo que le permitió poder hacer frente con gran seguridad y confianza a los siguientes encargos que fue recibiendo. El caso de Valdecolmenas de Abajo es claro en este sentido porque él mismo aseguraba que todas las recomendaciones que emitía radicaban en este bagaje. Aunque desde hacía unos años ya se estaba trabajando en el cuerpo de esta parroquia siguiendo unas posturas dadas por fray Domingo Ruiz, en 1711 la sacristía presentaba un estado lamentable y era oportuno hacer otra nueva. Para ello se pensó en abrir una de las paredes de la Capilla Mayor y generar un nuevo espacio anexo; ante esto, se tuvo muy en cuenta un matiz importante: nada podía hacerse sin tener la aprobación o del Maestro Mayor de Obras de la Catedral o de su Teniente. Por no ser mucho lo que se debía tratar y alegar estar muy ocupado el primero, el Cabildo trasladó a Fernández esta demanda que fue fielmente cumplida. Su punto de vista, basado como se ha dicho en la experiencia, fue el siguiente:

“Digo yo Fernando Fernández, Teniente de Maestro Mayor de Obras de este Obispado [...] he ido a la villa de Valdecolmenas de Abajo a ver y reconocer unos rompimientos que se pretenden hacer en las colaterales de la capilla mayor de la iglesia parroquial de dicha villa. Y digo que habiéndolo visto y reconocido con todo cuidado sus paredes así por arriba como por debajo las he hallado estar muy seguras con lo cual se pueden hacer dichos rompimientos sin temor ni peligro que declaro y juro según experiencia [...]”⁷³⁸.

Este mismo rasgo de su personalidad y la inconstante presencia de Domingo Ruiz propiciaron que al año siguiente Fernández fuese requerido en Villar del Horno para tomar partido en una curiosa controversia. Su punto de partida hay que buscarlo en el momento en que tanto los fieles como el clérigo de la parroquia de la Concepción de dicha villa decidieron incrementar la altura de sus paredes y cubrirlas con bóvedas. El proyecto donde se incluían las condiciones y trazas para realizar estas obras fue realizado por un desconocido José Pérez Collado de quien la documentación consultada sólo anota que era un maestro de obras de gran inteligencia vecino de Valparaíso de Arriba. Sin que aparentemente hubiese ningún problema, éstas fueron sacadas a pregón y se fijó como día para el remate el 6 de enero de 1712; recayeron en Julián del Campo debido a que fue el único postor. Tal vez este hecho tan poco común se debiese a lo que

737 Se puede seguir el texto completo de esta declaración de Fernando Fernández en el DOCUMENTO 5 del apéndice documental.

738 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1129-B / 2. Sin foliar.

se descubrió poco después: las condiciones que fijadas por Pérez Collado no coincidían con los dibujos adjuntos y eran múltiples los errores que se podían contrastar.

Fue en este momento cuando se hizo que el Teniente de obras pasase a Villar del Horno para informar al Cabildo de que era lo que estaba ocurriendo. Su punto de vista, expuesto en una declaración que no se había localizado hasta ahora, resultó tajante al encontrar que dichos documentos no sólo eran dispares y no coincidían sino que estaban lejos de responder a ninguna pauta o regla propia del arte de la arquitectura; nada podía ni debía hacerse sin que se hiciesen nuevas trazas y condiciones. A fin de dar una mayor validez a sus indicaciones, el artífice alegó que eran muy graves los errores de cálculo que había localizado en el primitivo proyecto y que algo tan importante como la forma que se debía dar a las bóvedas no era propio dejarlo a la libre elección del maestro que fuese a ejecutarlas. Por último y como consecuencia de todo esto concluyó que era lógico que sólo un artífice hubiese pretendido hacerse con este remate ya que muchos otros habrían visto imposible solucionar tal cantidad de fallos⁷³⁹.

La confianza que el Cabildo tenía depositada en Fernando Fernández era tal que, mediante una orden emitida por don Francisco Aroa y Busto como Provisor General, se le propuso viajar de nuevo a esta localidad para ser él mismo quien se encargase del nuevo proyecto con el que se modificaría este templo. El maestro, para dar a entender de forma más clara cuales fueron los aspectos a tener en cuenta, ilustró la declaración que compuso una vez tanteo el edificio con dos plantas -una de la nave del templo y otra de los laterales donde se ejecutaría una puerta- y un alzado. Estos cuatro documentos han sido localizados juntos y constituyen un inmejorable ejemplo para entender cómo se concebía una obra de este tipo de forma global.

El primer dato que aporta la lectura del texto comentado deja claro que el estado de las paredes y cubiertas era lamentable debido al mucho tiempo que hacía desde que se habían construido⁷⁴⁰. Ello, unido a que no contaría con los vanos o aberturas que la iluminasen de manera óptima, confería al edificio un carácter lúgubre que era

739 Gracias a estas anotaciones, Fernández volvía a demostrar que no eran pocos sus conocimientos ni su capacidad para valorar los yerros y disparidades que se podían manifestar en la arquitectura. Además, deja claro que sabía de cálculo y de cuáles eran los principios que regían y que debían exigirse en cualquier empresa vinculada a la disciplina constructiva.
En el DOCUMENTO 6 del apéndice documental está transcrita esta declaración.

740 Ya en 1569 se anotaba en el libro de visitas de la parroquia que hacía muchos años que se había edificado por lo que, más de ciento cincuenta años después, su antigüedad sería manifiesta.
AA.VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca. Vol. 1..., op.cit., p. 380.

indispensable modificar. No obstante, nada se conseguiría sin demoler el cuerpo del templo desde la Capilla Mayor a los pies por lo que diseñó la nueva planta que se debería tomar como modelo. En ella, marcándose este punto de unión con los números 3 y 4, se aprecia el único cuerpo que se edificaría cubriéndose con cuatro bóvedas de arista. Se observan también las dos puertas que facilitarían el acceso al conjunto (Fig. 7)

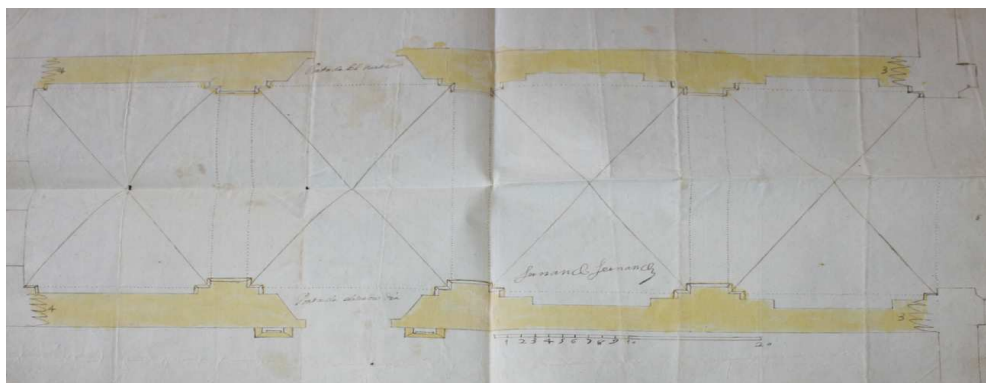


Fig. 7. Planta para la parroquia de Villar del Horno. Fernando Fernández. 1713. A. D. C.

En este mismo dibujo se observa como la nueva estructura, cuya cimentación debía ser profunda y recia, se ordenaría con seis pilastras retranqueadas adosadas a los muros laterales. Sobre ellas, encima de una moldura corrida que imitaría la que circundaba el presbiterio, se levantarían tres arcos de medio punto que, al igual que los muros, serían de mampostería y ladrillo. La piedra se reservaba para los zócalos de las citadas pilastras, para las cuatro esquinas de la edificación y para la parte externa de tres ventanas que se debían abrir a lo largo de la pared que daba al sol de medio día para facilitar la entrada de luz.

Tanto en planta como en alzado, el maestro marcó cuatro pequeños nichos en los que se albergarían los cuatro altares que ya poseía el templo. Al respecto de las portadas, indicaba el artífice en su escrito que la más antigua debía desmontarse y reubicarse en otro frente de la parroquia, donde hoy aún se conserva. En el hueco resultante se compondría una nueva para la que también diseñó un modelo que insertó en el papel donde trazó el alzado (Fig. 8).

La sencillez es la principal característica con que se podría definir este elemento ya que contaría con un arco de medio punto sobre el que se colocaría lo que Fernández vino a denominar como “arco enganchado”.



Fig. 8. Alzado de la parroquia de Villar del Horno. Fernando Fernández. 1713. A. D. C.

El uso de este término no debe pasarse por alto ya que demuestra que el artífice conocía la tectónica para dar lugar a los esviajes u oblicuidades con que se compondrían las dovelas que lo generarían. Esta determinación se sustrae del propio dibujo que efectuó el maestro donde, más que verse un arco generado fuera del nivel de la importa de la portada, se aprecia un perfil curvo desarrollado mediante un estudiado dovelaje inclinado⁷⁴¹.

Todo esto se labraría en piedra por lo que no cabe duda de que el artífice conocía la forma de tratar este material. Considerando que probablemente estas indicaciones no fuesen suficientes, el Teniente de Maestro Mayor también realizó la planta exacta de cómo debía generarse el hueco de esta entrada. Además de disponerse los muros anexos de forma oblicua, se aprecia la disposición de dos resaltes en la zona externa del templo que bien podrían responder a construcción de unos basamentos sobre los que se desarrollarían los pilares que ordenarían el conjunto. Las palabras del propio artífice no resultan nada reveladoras en este sentido y aunque sí se llegaron a seguir sus indicaciones, reformas posteriores impiden que se sepa la forma que se dio a este elemento a la sazón de su proyecto. (Fig. 9).

741 García Salinero alude a que esté término, empleado es estudios como los elaborados por Fray Lorenzo de san Nicolás en, Diego Rejón de Silva en 1788 o Benito Bails en 1802 debía ser anterior al siglo XVIII. Si no a la centuria anterior, el hecho de que Fernando Fernández lo use en 1713 viene a confirmar su asimilación progresiva por parte de los maestros de obras.
Cf. GARCÍA SALINERO, Fernando: *Léxico de alarifes...*, op. cit., p. 106.

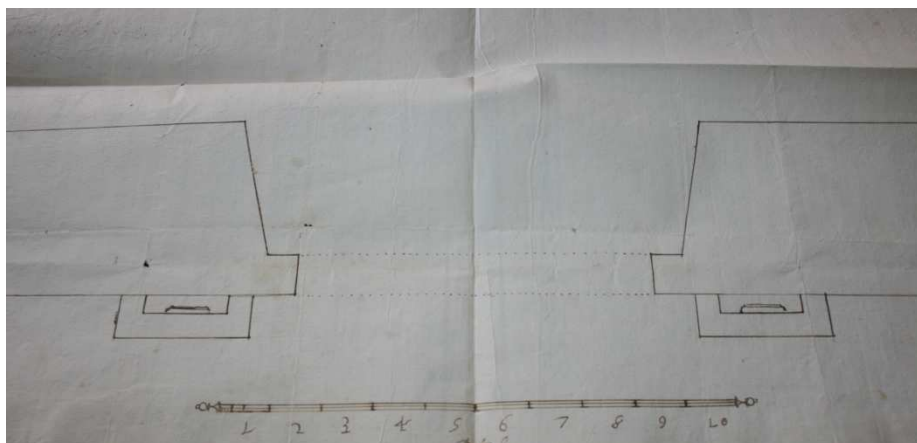


Fig. 9. Planta de la puerta de la parroquia de Villar del Horno. Fernando Fernández. 1713. A. D. C.

Bajo un tejado de madera bien cogido con cal, yeso y clavazón se edificarían las cuatro bóvedas de arista empleándose mampostería o toba revocada con yesos pardo y blanco al igual que el resto de espacios donde la baja calidad de los materiales empleados demandase este recubrimiento. Siempre y cuando fuese posible, se debían reutilizar de la obra antigua los materiales sobrantes que no estuviesen estropeados para abaratar costes ya que el precio final de todos estos trabajos alcanzaría una cifra considerable: dieciséis mil quinientos reales de vellón⁷⁴².

De nuevo, Julián del Campo aparece como ejecutor de estas obras hasta principios de 1719 cuando la previsible falta de liquidez impidió su continuación⁷⁴³. Considerando la posibilidad de tomar alguna medida *in extremis* que evitase dejar las obras a medias y teniendo en cuenta que el paso de los años había incidido muy negativamente en otras zonas del templo, se pidió desde la villa al Cabildo que enviase de nuevo a Fernando Fernández -por haber trazado lo que se realizaba y ser un maestro de gran experiencia- a valorar la situación y cuantificar lo gastado.

El 3 de septiembre de dicho año y en una nueva declaración determinaba que las dos portadas que había mandado hacer estaban terminadas así como parte de los muros

742 Además de las imágenes incluidas en este discurso, la declaración analizada puede leerse en su totalidad en el apéndice documental. Las disposiciones típicas que cerraban este tipo de texto también han sido transcritas a pesar de que aquí no se ha aludido a ellas por aligerar la densidad del discurso.
DOCUMENTO 7.

743 A pesar de ser este el momento definitivo en que los problemas económicos se hicieron insostenibles, durante todo el periodo de tiempo en que se estuvo trabajando en esta parroquia se fueron sucediendo acontecimientos que manifiestan los escasos medios con que se contaba. Se ha localizado incluso una queja del propio Julián del Campo, fechada en junio de 1718, en la que exponía que ni él ni ocho hombres que tenía trabajando consigo recibían ningún tipo de manutención por lo que, de no remediarse, en breve no tendrían ni que comer ni que beber.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1171-D / 46. Sin foliar.

aunque aún quedaba trabajo. No se tenían hechas las ventanas, las bóvedas ni los tejados por lo que contabilizar lo que se había gastado le resultaba aventurado. Gracias a sus anotaciones se sabe que al desmantelarse los muros del templo se dañó la sacristía y era preciso construir una nueva. El sitio que encontró más adecuado para ello fue uno de los colaterales de la Capilla Mayor donde se abriría una puerta que daría acceso a la nueva estancia; sus medidas alcanzarían dieciocho pies de largo, dieciséis de ancho y otros dieciocho de alto hasta llegar a una coronación que se marcaría con una moldura de un pecho de paloma⁷⁴⁴ con dos filetes. Se buscaría tierra firme para hacer sus cimientos, dos de sus esquinas se harían de piedra, se abriría una ventana que aportaría luz al interior y se cubriría con un cielo raso de media caña sobre el que se levantaría el tejado. Realizar este nuevo recinto implicaba un desembolso de mil trescientos reales de vellón. No fue tan detallista el maestro a la hora de especificar que se debía hacer en la tribuna que se quería construir en los pies de la parroquia; comentó que se dispondría con un arco rebajado a vuelta de cordel en el que se irían apoyando las distintas maderas con las que crear unas bovedillas que servirían de asiento para el suelo. Demostraba el maestro que disponía de más recursos que los típicamente expuestos para dar soluciones óptimas. Este tipo de elemento se componía generando la parte curva con una semielipse que, al ser rebajada, vendría dada por su cuerda en el eje mayor. Aunque progresivamente esta tipología se fue sustituyendo por el arco carpanel o el arco apainelado⁷⁴⁵, el artífice demuestra a la hora de proponer su ejecución que conocía su estereotomía y hace intuir que, además, sabría materializarlo. Indicó por último que el acceso a esta zona se haría mediante una escalera nueva y que todo

744 Este elemento, también llamado “gola”, se insertaba o en la zona del arquitrabe o bien podía disponerse de forma individual sobresaliendo en su perfil curvo. Se conoce con este nombre por su relación con la parte más abultada de una paloma entre la zona del cuello y la barba. En tierras levantinas se han localizado declaraciones donde se aludía a este elemento al que ya fray Lorenzo de san Nicolás y Villalpando se referían como *papo de paloma*.

Vid. GÓMEZ-FERRER, Mercedes: *Vocabulario de Arquitectura Valenciana. Siglos XV al XVII...*, op. cit., p. 177; Cf. GARCÍA SALINERO, Fernando: *Léxico de alarifes de los siglos de Oro...*, op. cit., p.176; REJÓN DE SILVA, Diego Antonio: *Diccionario de las nobles artes para la instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores*. Segovia, Imprenta de don Antonio Espinosa, 1788, p. 25

745 Aunque son numerosas las referencias teóricas a este elemento en numerosos tratados de arquitectura, se ha tomado como fuente para adjuntar los datos aquí expuestos BAILS, Benito: *Elementos de matemáticas*. Tom. IX. Parte I. Madrid, Imprenta de la viuda de Don Joaquín Ibarra, 1796, p. 38; TOSCA, Tomás Vicente: *Tratados de arquitectura civil, monte y cantería...*, Tratado XIV, op. cit., pp. 101-104; SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de: *Arte y uso de arquitectura*. Parte I..., op. cit., pp.94-95.

Vid. así mismo GÓMEZ-FERRER, Mercedes: *Vocabulario de arquitectura valenciana. Siglos XV al XVII...*, op. cit., 2002, p. 38.

tendría un coste de 500 reales de vellón⁷⁴⁶.

Durante el intervalo de tiempo en que se registran estas dos participaciones de Fernando Fernández en relación con la parroquia de Villar del Horno no dejó de atender otros encargos. Si bien no hay noticias que confirmen que trabajase en la Catedral de Cuenca, sí que respondió fielmente a otras demandas como aquella que le hizo trasladarse en 1715 a Valverdejo para componer las trazas y condiciones con que solventar los numerosos desperfectos que tenía la parroquia de nuestra señora de los Remedios. Ante el Cabildo expuso tanto de forma oral como por escrito cuales habían sido sus impresiones, nada halagüeñas por cierto: todo el conjunto estaba a punto de desmoronarse desde los límites de la Capilla Mayor hasta los pies.

En el legajo donde se ha conservado la declaración que redactó Fernández no se han encontrado las trazas que la acompañaban pero, por referencias del propio artífice, se sabe que también las realizó. Sirva de ejemplo la mención que realizaba a las mismas al indicar que, tras demolerse el cuerpo del edificio, se tenía que volver a componer siguiendo lo que marcaba el modelo. Esto mismo alegaba al explicar los pasos para construir una espadaña de piedra labrada sobre la portada.

El resto de sus indicaciones atendían a que se reforzaran las esquinas, a que se hicieran pilastras de mampostería, arcos de rajola -ladrillo-, bóvedas -muy previsiblemente de yeso o mampostería forradas con llana en su parte superior para evitar el recalo de aguas- y un zócalo también de piedra. Todo revocado de yeso, material que también se aplicaría a la Capilla Mayor para unificar ambos espacios, se reservaba el uso de la piedra para una puerta nueva, que se abriría con un arco de medio punto raso, y varias ventanas que se orientarían al medio día⁷⁴⁷.

746 Esta declaración está transcrita en el DOCUMENTO 8 del apéndice documental.

Aunque no se contaba con el caudal suficiente para todo esto, las obras se sacaron a pregón a la espera de poder conseguir efectivo. Si bien fue un proyecto dilatado en el tiempo por este motivo, el maestro de cantería José Pérez lo pudo dar por concluido en 1721 cuando pasó a ser valorado por Luis de Artiaga. El análisis de lo ocurrido en aquel preciso momento aparece insertado en la biografía de este Maestro Mayor pero parece adecuado añadir aquí como pudo incidir en el conjunto la propuesta emitida por Fernando Fernández a raíz de lo que aún hoy se conserva. Incluso justo después de iniciarse los trabajos, se tuvo que decidir modificar el tipo de cubierta con que cerrar la nave del templo ya que se ejecutó con bóvedas de cañón con lunetos. El acceso a la sacristía no se dio por el lugar acordado –manteniéndose todavía en esta nueva ubicación- y tampoco se hizo el arco escarzano que facilitaría el acceso al conjunto donde, con posterioridad y respondiendo ya a otro proyecto, se erigió una portada más elaborada compuesta por un arco de medio punto con cartela situado sobre pilastras, una hornacina rodeada de roleos en forma de concha en la parte superior y un frontón triangular de remate.

747 Al respecto de esta puerta hay que anotar que aún hoy se conserva y que, como estaba marcado, se desarrolló en forma de arco de medio punto. Se aplicó una banda rehundida en su contorno y, en su clave, se colocó una ménsula de gran vuelo también de piedra.

No anotando dónde, aunque era típico situarla a los pies del edificio, el maestro marcó las pautas para construir una tribuna tomando como base una viga que cruzaría todo lo ancho del cuerpo de la parroquia. Por encima de ella se colocaría otra más pequeña y, entre ambas, discurrirían balaustres de madera torneada formando un antepecho. Al igual que en el ejemplo anterior, se echaría el pertinente solado y se le daría acceso mediante una escalera de dos tramos ejecutada con yeso.

La mejor manera de proteger todo el conjunto era componer un buen tejado en todos los espacios de la parroquia y usar los mejores materiales. Sin embargo, Fernández todavía encontró mejor solución para asegurar que todo se hacía correctamente, a la par que se aseguraba una nueva oportunidad laboral: ser él mismo quien acometiese la reforma. Por ello, además de indicar que estos reparos alcanzaban los siete mil novecientos reales de vellón, hacía postura por los mismos y se comprometía a materializarlos⁷⁴⁸.

Sus intenciones, como era de esperar, se vieron truncadas en el momento en que otro maestro de obras -en este caso Antonio de Artiaga- se ofreció a dirigir esta empresa por quinientos reales menos. Aunque el desarrollo de los trabajos hizo que no pudiese darlos por finalizados⁷⁴⁹, vuelve a llamar la atención el que el Cabildo tuviese presentes casi de forma exclusiva condicionantes económicos para otorgar este tipo de acciones a un artífice u otro. La calidad, el saber hacer, la experiencia y la maestría quedaban en un segundo plano siempre y cuando se pudiese evitar gastar unos cuantos reales de vellón.

No obstante estos impedimentos, la fama de Fernando Fernández era indiscutible lo que, unido a las continuas y ya referidas ausencias del Maestro Mayor, le granjeó continuos quehaceres en el obispado. Tras iniciarse las obras de la parroquia de Puebla del Castillo en 1714 siguiéndose las condiciones y trazas dadas por Domingo Ruiz, el Teniente de Maestro Mayor pasaba a reconocer lo que se había hecho dos años más tarde. El ejecutor práctico de estos trabajos fue de nuevo un artífice desconocido: Juan

AA.VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca. Vol. 1..., op. cit., p. 340.

748 Por la importancia de este dato y por todo lo contenido en ella, esta declaración se ha incluido en el apéndice documental. DOCUMENTO 9.

749 Hacia 1716 se decidió con sorpresa que era recomendable cambiar la iglesia de sitio. Sin derrumbar la antigua para que los fieles siguiesen asistiendo a los oficios, se dio lugar a un nuevo proyecto cuya realización recayó en un maestro de obras de nombre Antonio Otero. Fue en 1718 cuando el Maestro Mayor de obras Domingo Ruiz declaró que éste había cumplido con todo lo que tenía que hacer. Al igual que la declaración de Fernando Fernández aquí expuesta, estos datos han permanecido inéditos en un mismo legajo.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1163-11. Sin foliar.

Antonio Sánchez -documentado como maestro de obras y de albañilería- que, a fin de cobrar el último plazo de su salario, demandó que se diesen estos por buenos.

Los miembros de la mesa capitular recibieron una respuesta rubricada de Fernández a 12 de agosto donde confirmaba que Sánchez había cumplido con lo que tenía contratado y que había añadido algunas mejoras como hacer en piedra algunos elementos -los basamentos de las pilastras y las esquinas del templo- que no debían ser de dicho material o imitarla en algunos otros como arcos o pilastras a fin de que nada discordase entre sí; la cubierta, en lugar de con tres bóvedas la tenía terminada con cuatro por lo que el conjunto quedaba más hermoso y seguro; en la espadaña, a pesar de tener que abrir una tronera, había abierto dos. Con estas indicaciones, sin dejar dilucidar cual pudo ser su opinión personal en ningún momento, daba por concluida su participación en este proceso:

“[...] Y habiendo visto y reconocido con todo cuidado digo que dicho Juan Antonio Sánchez ha cumplido según traza y condiciones hechas por Domingo Ruiz maestro mayor de obras de este obispado. Antes bien, ha mejorado dicha obra pues ha hecho todo el basamento de las pilastras y rincones de piedra labrada sin ser de su obligación. Así mismo la espadaña la ha ejecutado de dos troneras siendo así de su obligación era hacerla de una. Así mismo los arcos y pilastras los he hallado fingidos de sillería en que le sirve de más hermosura por su lugar con el basamento. Así mismo he hallado cuatro bóvedas hechas en el cuerpo de la iglesia bien repartidas porque su obligación era el hacer tres según traza y condiciones y no puedo ejecutarlas por el impedimento de la planta porque venía una pilastra a caer en su grueso. No obstante haber hecho las cuatro bóvedas no es de daño antes sirve de adorno y seguridad. Y así digo ha cumplido según su obligación y más las mejoras referidas [...]”⁷⁵⁰.

Si hay una localidad que en el periodo comentado se caracterizó por la ingente actividad constructiva acaecida en sus templos parroquiales fue Uclés. No es de extrañar por tanto que buena parte de los arquitectos que trabajaron para el Cabildo de la Catedral aparezca en algún momento vinculado a alguna de estas empresas. El caso de Fernando Fernández no es ninguna excepción y en 1719, a pesar de tener otros quehaceres⁷⁵¹,

750 Ibidem.

751 Al tener que desplazarse para dar las disposiciones finales del dilatado proceso de reforma del templo de Villar del Horno, Fernández aprovechó su viaje para atender otros dos encargos que le encomendó el Cabildo. Por un lado pasó a verificar como estaba la torre de la parroquia de Quintanar que se había estado reformando desde 1705. Por otro, tanteó el estado del cuerpo de campanas de la torre de La Fuente de Pedro Naharro cuya reforma había iniciado en 1716 un cantero de Landete -Fernando Lieris- siguiendo las condiciones y trazas que había emitido para ello Ruiz.

Al respecto de la obra de Landete, únicamente se ha localizado esta pequeña referencia en:

A. C. C. Sección Fábrica. Serie obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1.49. Fols. 1 y 2.

El legajo donde se alude a la presencia del Teniente de Maestro Mayor en La Fuente de Pedro Naharro está todavía sin clasificar. Se ha aludido a él en el momento en que se ha analizado la intervención del Maestro Mayor Domingo Ruiz en este proyecto.

tuvo que ocuparse del nefasto estado de la parroquia de la Trinidad, templo del que apenas existen datos bibliográficos que ayuden a entender su fisionomía. Su posterior adhesión al convento de dominicas y el hecho que desde 1757 se hable de que sólo existen dos parroquias en la localidad⁷⁵² dificulta la emisión de aspectos valorativos que encuadren la siguiente actuación en el proceso constructivo del edificio. Con anterioridad, apenas si se conoce que existía en ella una capilla –de los hierros- que en 1658 quedó bajo el patronazgo de un buen número de hidalgos de la villa; sin embargo, al igual que para el resto del conjunto, apenas se sabe nada de como era su estructura o a que estilo pertenecía⁷⁵³.

Fue exactamente a principios del mes de julio cuando varios artífices que estaban trabajando en otras obras observaron la inminente ruina de este edificio. Al estar desplomándose casi por completo, se pidió al capítulo conque se enviase al Maestro Mayor o a su Teniente. Habiendo fallecido poco antes Domingo Ruiz, se recurrió a la única persona que podía suplirle: Fernández. Aunque intentaba conseguir por aquellos días el remate de las obras de la parroquia de Solera⁷⁵⁴, a finales del mes de agosto no sólo tenía redactadas las condiciones con que reformar el templo si no también confeccionadas las trazas que representaban visualmente sus palabras dando una planta y un alzado del conjunto (Fig. 10).

Por ser muy antiguo, el par y nudillo de la Trinidad de Uclés estaba en muy mal estado y no se pensó en recomponerlo; sustituirlo por bóvedas era lo más oportuno y, para ello, se debía actuar en todo el cuerpo de la iglesia.

752 AA. VV.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca...*, op. cit., p. 308; CUADRADO, José María: *Recuerdos y bellezas de España. Castilla La Nueva*. Tom. 2. Madrid, Imprenta de don José Repullés, 1854, p. 550.

753 Entre los escasos datos localizados sí que hay una alusión concreta a que contenía esta capilla pero ya en la tardía fecha de 1741:

“[...] consta tenía su fábrica en buen estado, un altar con un cuadro de la Asunción, orlado con un retablo dorado y en la cimera otro cuadrillo como de una tercia, cogido con el retablo. El frontalería de lienzo pintado. El techo, de arco con escudos de los Pareja en los ángulos y centro. En la izquierda, una losa con cuatro aldabones que encerraba la sepultura de los fundadores [...]”.

QUINTERO, Pelayo: “Uclés. Linajes, mayorazgos y blasones”. En *Revista de historia y genealogía española*. Núms. 1 y 2. Madrid, 1915, pp. 132 y 133.

754 Como era común -habiéndose relatado este episodio en el capítulo donde se analiza la figura de Domingo Ruiz por ser él quien dio las trazas- otro artífice se hizo con el remate por tasarlo en un precio menor al establecido en un primer momento. En este caso, Juan Antonio Otero truncó las aspiraciones de Fernández.



Fig. 10. Planta y alzado para la parroquia de la Trinidad de Uclés. Fernando Fernández. 1719. A. D. C.

Se necesitaba dar más altura a los muros y, tras desmontar todo el tejado a excepción del que cubría dos capillas privadas, reconstruir por completo una de las panda. Buscando asentarlas en tierra firme se harían las pilastras que ordenarían el conjunto, combinando en su hechura la piedra y la mampostería, asentando sobre ellas cinco arcos que darían lugar a otras tantas bóvedas de toba o yesones con lunetos.

Muy novedoso fue Fernández a la hora de exponer como cubrir la capilla Mayor. Contrariamente a lo que era típico o se había generalizado en el obispado, propuso que se hiciese una bóveda con forma de concha. No aporta más datos de si hacía referencia a una media naranja con forma de venera o sí, por el contrario, se debía componer una

cúpula completa decorada de esta manera. Al observar la traza parece que se trataba de la primera de las opciones, a pesar de que en su declaración hablase de bóveda. Es interesante observar como el artífice dispone la clave de la embocadura de este elemento en el plano de la imposta que la genera y no en su clave. No se añadió más información sobre sí este elemento se debía crear empleando piedra o, por el contrario, imitando su forma mediante materiales más económicos y dúctiles como el yeso.

Nada se sabe sobre qué motivos llevaron a Fernández a decidirse por este tipo de cubrición. No cabe duda de que tuvo una clara intencionalidad representativa y un cierto afán decorativo de reminiscencias clasicistas aunque también se puede barajar la posibilidad de que este elemento fuese concebido con cierto carácter significativo. El ábside no dejaba de ser el espacio más significativo del templo católico ya que en él se honra tanto a Dios como a la advocación bajo la cual se consagra el edificio.

Aunque hay referencias relativamente actuales que confirman la conservación de este conjunto⁷⁵⁵ hay que lamentar su pérdida hace escaso tiempo. Gracias a las conversaciones mantenidas con la que fuese alcaldesa de Uclés doña Ana María Gálvez se constata que son pocos los restos que todavía pueden contemplarse pertenecientes a esta parroquia. Los mismos (Fig. 11), apenas aportan información alguna sobre lo que pudo ejecutarse en este momento y es aventurado afirmar que el proyecto de Fernández se materializase o fuese relegado al olvido.



Fig. 11. Resto de uno de los muros de la parroquia de la Trinidad de Uclés.

755 RIVERA GARRETAS, Milagros: *La encomienda, el priorato y la villa de Uclés*. Madrid, CSIC, 1985, p. 40.

En relación a que posibles fuentes de inspiración pudo tener el artífice para plantear esta propuesta de claras reminiscencias clásicas hay que atender a que, si bien los gustos renacentistas no tuvieron en el obispado de Cuenca la impronta que dejaron las tipologías góticas, este estilo no le sería extraño. No pretendiendo aventurar que pudo conocer en a la diócesis⁷⁵⁶, no cabe duda de que tuvo una interesante fuente de inspiración en un edificio que con toda seguridad conocía bien: la Catedral. Sin duda, el arco de Jamete construido por Andrés Jamete de Orleans entre 1545 y 1550 es buen ejemplo de ello; no obstante, varias capillas se decoraron durante los años en que dicho estilo predominó con interesantes fachadas y retablos donde los grutescos, guirnaldas y motivos *a candilieri* convivían a la perfección con un lenguaje arquitectónico de raigambre clásica. El ingreso a la Capilla de los Muñoz, el retablo de san Fabián y san Sebastián, el retablo de san Bartolomé o las mismas puertas de la Sala Capitular son varios de estos ejemplos.

Para completar la cubrición del templo se harían dos bóvedas de arista, una en la capilla del bautismo y otra en el espacio generado por la puerta de acceso, y un cielo raso en la sacristía. Además de otra serie de disposiciones típicas como aplicar revocos de yeso o desarrollar molduras que imitasen toda la obra antigua, el maestro resaltó un aspecto peculiar de este edificio. Por estar adosado a un convento, las canalizaciones de agua que tenía no respondían correctamente a sus funciones y habían originado multitud de problemas. Intentando evitar esto, Fernández incluyó la explicación y el dibujo de un tejado que se colocaría en el muro orientado al medio día y que serviría para canalizar las aguas provenientes del edificio anexo⁷⁵⁷.

756 Por no poderse trazar una biografía completa del artista sería erróneo emitir una relación de modelos que le valdrían de probable inspiración. No obstante no se debe pasar por alto que pudo contemplar interesantes ejemplos pertenecientes al renacimiento pleno y al periodo manierista en el obispado. Sirvan como ejemplo las parroquias de las Pedroñeras, Carrascosa del Campo, Santa María de Alarcón, san Andrés de Montal del Cuervo o varios edificios de San Clemente. En la misma ciudad de Cuenca también pudo conocer el claustro del convento de san Francisco o la parroquial de san Gil.
Vid. AA. VV.: *Historia del arte en Castilla la Mancha*. Toledo, Ediciones Bremen, 2001, pp.243-245.

757 Con un precio de siete mil setecientos reales de vellón, estas condiciones fueron sacadas a pregón recayendo su realización en el maestro de albañilería y cantería vecino de Uclés José de Justo por doscientos reales menos. Sin embargo, tras varias controversias surgidas por la falta de ética del Cabildo de seguir aceptando ofertas en búsqueda del mejor postor a la baja aun incluso cuando las obras ya estaban otorgadas, el ejecutor final de estas premisas fue un desconocido maestro de obras de nombre Leandro de Lucena. Hasta 1721, con la valoración final emitida por Luis de Artiaga, los trabajos no se dieron por finalizados.

Se consiguió con esta intervención modernizar el edificio y adecuarlo a los gustos del momento. El DOCUMENTO 10 del apéndice documental contiene íntegra esta declaración que servirá de soporte para comprender los diseños que efectuó el maestro.

Muy similares al ejemplo anterior fueron las posturas que el Teniente de Maestro Mayor emitió ante la reforma de la parroquia de san Pedro y san Pablo de Olmedilla de Alarcón. Ante el Provisor General de Cuenca se expuso, a 2 de marzo de 1720, que buena parte del cuerpo del templo se estaba arruinando y que, además, se trataba de un edificio cuya capacidad ya no era suficiente para albergar a la creciente feligresía⁷⁵⁸. Enterado el Cabildo, mandó a Fernández valorar *in situ* este edificio. Aunque contaba con poco tiempo libre por sus múltiples ocupaciones -tuvo que juzgar lo que se hizo en Puebla del Villar de la Encina, donde indicó que el maestro de obras Juan Gómez había trabajado bien⁷⁵⁹ y se le encargó repasar lo que había emitido Domingo Ruiz para recomponer la Capilla Mayor de Belmontejo⁷⁶⁰ - en apenas varios días dio respuesta a tal demanda. A día 31 de aquel mismo mes presentaba una declaración con sus opiniones y unas trazas que no se conservaron junto al texto.

De nuevo, un cuerpo desplomado originaba que el tejado y la cubierta no pareciesen seguros. Fernández concluyó que no había reparo posible y recomendó demoler y reconstruir toda esa parte del edificio. Aprovechando esta oportunidad se podía ampliar su tamaño aunque siempre teniendo en cuenta una premisa importante: mantener la disposición del presbiterio para que nada fuese disonante. Sobre los muros se dispondrían ocho pilastras y dos retropilastras de 14 pies empleando mampostería y un

758 Apenas un año antes, al estarse trabajando en la torre de esta parroquia, por parte del artífice que efectuaba las obras, Roque Pérez vecino de Loranca, se destacaron estas mismas faltas. Muy probablemente, las indicaciones de este desconocido maestro originarían el proceso que a continuación se presenta.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1177-D / 75.

759 La breve declaración que redactó confirmando esto fue la siguiente:

“Fernando Fernández teniente de maestro mayor de obras de este obispado digo que de orden y con despacho del señor licenciado don Francisco Aroa y Busto canónigo y dignidad de la santa iglesia catedral de esta ciudad, provisor general de ella y su obispado, he ido al lugar de la Puebla de Villar de la Encina a ver la obra que ha ejecutado en la iglesia parroquial de dicho lugar Juan Gómez maestro de obras y en quien se remató dicha obra. Y habiéndola visto y reconocido la he hallado segura y acabada en toda forma. Esto declaro a lo que dios nuestro señor me da a entender y lo firmo en Cuenca en veinte y dos días del mes de febrero de mil y setecientos y veinte años.

Fernando Fernández [Rubricado]”.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1163 / 11. Sin foliar.

760 El papel desempeñado por Fernández para con esta obra se limitó a añadir una pequeña clausula a las condiciones que había emitido el Maestro Mayor alegando que había obviado indicar que todo lo que se ejecutase se recubriese con yeso. Sus palabras concretas fueron las siguientes:

“Advirtiéndole que en cuanto el maestro mayor Domingo Ruiz se le olvidó poner por condición que se amañase la capilla mayor con yeso pardo y blanquearla se añade esta condición por cuanto el maestro que quien se remató se halla al ser de su obligación a la ejecución de dicho blanqueo. Y dándole la villa el yeso que se necesitase a costa de ella cernido, cosido y a toda costa puesto al pie de la obra [...]”.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1175-3. Sin foliar.

zócalo de piedra que ayudaría a contrarrestar los empujes de la parte superior. Todo se recubriría con yeso y se plantaría una moldura o imposta en la que asentarían los arcos. Además de abrir tres ventanas de piedra que aportasen luz al interior, se harían cuatro bóvedas de arista de mampostería, ripia y yeso. Por el contrario, la Capilla Mayor se cubriría con un cascarón con lunetos -todo revocado de yeso para ocultar el mampuesto- sin que se tuviese que hacer nada en su tejado por hallarse en buen estado. En el resto del edificio no ocurría lo mismo y se tenían que sustituir tijeras, estribos, vigas de aire y sopandas, tejas y bocatejas evitando dejar abierto ningún hueco por donde entrasen el agua o cualquier otro elemento nocivo. Al igual que en el proyecto que confeccionó para la parroquia de Villar del Horno, Fernández indicó que la portada que existía en el templo de Olmedilla se desmantelase y se reedificase en otro lugar que había marcado en la planta. Se aprecia que este tipo de indicaciones no fue algo puntual o atípico en la praxis del artífice.

Las campanas del templo se colocarían en una espadaña de piedra labrada que se erigiría sobre una imposta en el primer cuerpo y que se decoraría en sus esquinas con dos bolas del mismo material; en su punto más alto, se colocaría una cruz con veleta. Anexo a este elemento se haría un pequeño espacio -denominado por el artífice como “garita”- con varias ventanas abiertas en sus muros y un tejado a dos aguas. No dejó indicado que función tendría este elemento pero es probable que sirviese para tocar las campanas o para tener desde donde mantenerlas.

Poco novedoso fue Fernández al indicar la mejor forma de hacer la tribuna o coro alto que ocuparía los pies del templo. Las mismas premisas dadas en otros proyectos se repiten aquí; tampoco emitió cambio alguno en las disposiciones finales que incluía todo maestro de obras. El único dato particular que añadió fue el precio que tendrían estos trabajos: diez mil seiscientos reales de vellón⁷⁶¹.

Ante esta elevada suma cuesta entender la proposición que hizo el maestro de obras de Noja Antonio Otero de llevar a cabo todas estas tareas por cinco mil ochocientos reales. No cabe duda de que fue el elegido para ello por no haber nadie que redujese este

761 Esta nueva declaración de Fernando Fernández permite ir emitiendo conclusiones a tenor de que sus indicaciones y premisas se repetían una y otra vez a la hora remodelar parroquias del obispado. Pudiéndose tildar de poco original o repetitivo, parece más adecuado recordar al lector que sus propuestas venían dadas a raíz de la valoración de edificios pertenecientes a iglesias pobres y cuyas necesidades, más allá de ser estéticas, eran únicamente prácticas.

Se puede comparar este escrito con otros surgidos de su mismo puño y letra en el DOCUMENTO 11 del apéndice documental.

precio. Una vez más, la calidad y tal vez alguna que otra licencia decorativa se vieron relegadas a favor del ahorro⁷⁶².

Muy vinculado tuvo que quedar Fernando Fernández a éstas u otras obras durante los dos años siguientes o bien pudo recibir algún otro tipo de encargo del Cabildo que le mantuviese ocupado. Hasta 1722 no se vuelve a localizar ninguna referencia que permita situarle al frente de ningún otro trabajo. Es en Belinchón donde vuelve a aparecer documentado el Teniente de Maestro Mayor de Obras a raíz de los trabajos constructivos que se habían iniciado en su parroquia en 1721. Siguiendo las trazas y condiciones emitidas por Luis de Artiaga, un desconocido Gil García Guijarro -maestro de albañilería y carpintería- reclamaba el último pago que le quedaba por recibir tras finalizar sus labores. El 10 de enero del citado año de 1722, Fernández ya había viajado a dicha localidad y presentaba ante el Cabildo un pequeño escrito con sus impresiones.

Todo parecía estar correctamente edificado y las condiciones pactadas estaban cumplidas pero se hacían patentes ciertas faltas como la confección de un tejado que protegiese el templo por completo. En la zona de la capilla mayor no se había hecho nada de lo pactado por no haber sido posible; faltaba un cordoncillo en la zona de las bocatejas -muy probablemente decorativo- y varias piezas no tenían el tamaño acordado. No siendo más explícito, el artífice añadió que a García Guijarro se le debían rebajar de su salario ochenta reales por faltar cuatro días a trabajar dos oficiales y dos peones que tenía empleados⁷⁶³.

Con una trayectoria profesional como la que se está presentando, no es de extrañar que Fernando Fernández no dejase de recibir encargos y en 1723 se le localiza respondiendo a una nueva demanda del Cabildo relacionada con el propio edificio de la Catedral. Su participación junto a Fernando de Santa Teresa -bajo la supervisión de Luis de Artiaga- valorando el estado de la fachada que había remodelado años antes Juan Pérez Castiel le sitúa al mismo nivel de los más notables arquitectos que quedaron vinculados al

762 La reducción de presupuesto obligó a que sólo se hiciese una espadaña de sillería que ocupa todo el testero, a que el cuerpo se cubriese con las bóvedas de arista anotadas y a desarrollar un nuevo tejado. Sin embargo no hay indicios de que se trasladase la portada ni de que ningún otro elemento se dispusiese en el interior.

AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., p. 207.

763 Este documento ha sido transcrito en el apéndice documental respetando por completo la escritura exacta con que fue redactado. Así, el lector podrá apreciar con mayor exactitud la forma de expresarse de Fernando Fernández. Véase el DOCUMENTO 12.

De igual forma, en el apartado donde se analiza la figura de Luis de Artiaga se ha incluido una breve referencia al estado actual de este templo.

dilatado proceso que implicó su consolidación durante las primeras décadas del siglo XVIII. Cobrando ambos por el desempeño de esta labor cinco pesos⁷⁶⁴, fueron sus indicaciones -analizadas en el capítulo de esta tesis donde se analiza todo este proyecto a fin de dar unidad y coherencia al discurso- las que resultaron determinantes para tomar la decisión de dismantelar lo que se había llevado a bajo la dirección del arquitecto valenciano.

De igual forma y a lo largo de aquel mismo año, Fernández también tuvo tiempo de responder a demandas que llegaban desde la diócesis pidiendo que él mismo y no otro - ni tan siquiera el Maestro Mayor- fuese a dar por buenas las obras que se efectuaban en las parroquias. Este fue el caso de Tribaldos donde Cristóbal Justo trabajaba desde 1718. Pasando a reconocer su labor *in situ*, el Teniente de Maestro de Obras declaró que todo estaba concluido de manera correcta y que, además, se habían introducido varias mejoras:

“[...] digo ha cumplido en todo y por todo con su obligación sin dejar cosa alguna. Ante bien, en su abono y para seguridad de la obra ha hecho un contra arco contra el arco toral de la capilla mayor que es donde había de echar una viga de aire para recibir el tabique que divide la capilla mayor con el cuerpo de la iglesia [...]”⁷⁶⁵.

No teniendo constancia de ningún otro dato posterior sobre Fernando Fernández estas son, por el momento, las dos últimas participaciones que demuestran que seguía estando al servicio del Cabildo. Ambas demuestran su gran capacidad de superación al ser ejemplos vivos de como, desde unos orígenes muy probablemente humildes que no le granjearían la más mínima formación, y sin destacar por encima de ningún otro artífice, fue forjando una trayectoria profesional en la que sus ganas por adquirir experiencia y conocimientos no tuvieron parangón. Tal vez si esto mismo lo pudiese haber ampliado con estudios o lecturas propias de la disciplina arquitectónica hubiese podido llegar mucho más lejos dentro de esta profesión. De haberse dado otras coyunturas, ostentar el cargo de Maestro Mayor le hubiese sido incluso factible.

764 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 2. Fol. 28 r.

“Por cinco pesos que se dieron al padre Fernando de santa Teresa y a Fernando Fernández por la ocupación que tuvieron en las declaraciones que con vista de la obra antigua [de la fachada] y de orden del señor doctoral hicieron para esta nueva obra”.

Con el nombre de peso se conocía también en Castilla el real de a 8. Su valor era de 8 reales de vellón por lo que la cantidad exacta que recibieron los maestros fue de cuarenta.

765 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1156-E / 5. Sin foliar.

Sin embargo, poco se consiguió en este templo tras las obras efectuadas en este momento. Apenas varios años después -en 1721- el estado de los tejados propiciaba que cada vez que llovía se inundase el edificio en su totalidad.

A. C. C. Cartas. 275 / 4 (11).

4.3.3

Juan Antonio de Artiaga Assas

Muy a pesar de haber ostentado uno de los cargos más importantes dentro del grupo de maestros de obras que trabajaron para la Catedral de Cuenca durante los últimos años del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII, la figura de Juan Antonio de Artiaga Assas todavía carece de estudio.

A penas un año después de la última intervención de Fernando Fernández ostentando el cargo de Teniente de Maestro Mayor y Veedor del Obispado de Cuenca, este puesto pasó a ser adjudicado a este artífice -documentado en muchas ocasiones como Antonio de Artiaga-, hermano del Maestro Mayor Luis de Artiaga sin que por el momento se puedan afirmar de manera rotunda las causas que propiciaron este hecho. La avanzada edad de su antecesor o su posible ausencia del obispado pudieron tener algo que ver aunque, no cabe duda, la influencia de su hermano tuvo que ser determinante. Lo que sí se puede confirmar con seguridad es que a 1 de enero de 1725 rubricaba como Teniente una declaración que marcó el arranque de la importante reforma que se realizó por aquellas fechas en la parroquia de nuestra señora del Villar de Villarrubio⁷⁶⁶. Sin embargo, antes de arribar a este punto, se hace imprescindible intentar perfilar sus orígenes y cuáles serían los condicionantes que dieron lugar a su ascensión en el escalafón de los diferentes maestros que trabajaron para el Cabildo.

Al igual que muchos maestros que por aquellas fechas trabajaban en la capital conquense, la tierra natal de Juan Antonio de Artiaga era Cantabria. Más concretamente, era oriundo de Noja por lo que desde su más tierna infancia debió quedar influenciado por la gran tradición de maestros canteros que caracterizaba esa localidad y otras muchas del valle de Trasmiera. De nuevo, hay que situar en los continuos traslados de estos artífices hacia tierras castellanas buscando oportunidades de trabajo su llegada a Cuenca. Se desconoce la fecha exacta y si fue por cuenta propia o perteneciendo a alguna cuadrilla o grupo de canteros; lo que sí es verdad es que, la primera referencia que le ubica en tierras conquenses confirma que ya contaba con

766 A pesar de que las obras de reforma de este templo se principiaron en dicho año, desde finales del siglo XVII se demandaba al Cabildo que aprobase los trabajos de acondicionamiento que se hacían indispensables. En 1688 fueron los notarios José Ugarte y Francisco Martínez quienes les comunicaron las necesidades de esta parroquia aunque pasó mucho tiempo hasta que se hizo efectiva.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1688. Libro 161. Fol. 41 r.

cierta experiencia.

Ésta se localiza en 1691 cuando pretendió hacerse con el remate de las obras de la torre de la parroquia de san Bartolomé de La Laguna del Marquesado. Las condiciones y trazas a las que se debía ajustar fueron elaboradas por Felipe Crespo quien, por aquel entonces, era Teniente de Maestro Mayor de Obras. No se ha localizado la propuesta exacta que emitió Artiaga pero sí se cuenta con el texto manuscrito que permite corroborar su presencia en este proceso:

“En el lugar de La Huerta, jurisdicción de la villa de Moya, en veinte y nueve de mayo de mil y seiscientos y noventa y uno apareció Antonio Artiaga, maestro de cantería natural de las montañas de Burgos, ante el señor licenciado don Paulino Jiménez Merchante cura propio de este dicho lugar y del lugar de La Laguna. Y habiendo visto las condiciones hechas de Felipe Crespo, teniente de Maestro Mayor y de orden y despacho del señor don Sancho Antonio de Salazar y Corcuera, Provisor General del Obispado de Cuenca, en las obras que se han de hacer en la torre de dicho lugar de La Laguna, la cual está puesta en dos mil y doscientos reales de vellón, en nombre de dicho Antonio Artiaga la baja cincuenta reales [...]”⁷⁶⁷.

No siendo esto suficiente -la propuesta del ya citado maestro de Noja Pedro Ruiz fue la que finalmente, por su menor coste, convenció al Cabildo- Juan Antonio de Artiaga aprovecharía la coyuntura para ir entablado contactos, estrechando lazos y dándose a conocer.

Ninguna otra información vuelve a localizar al artífice en Cuenca hasta muchos años después. Fue en 1712 cuando, junto a otros oficiales llegados de Requena, trabajó como maestro de cantería en las obras que se ejecutaban en la fachada de la Catedral bajo la dirección de Juan Pérez Castiel. Constatándose su presencia en relación a esta empresa hasta 1716⁷⁶⁸ nada se sabe de los motivos exactos que dieron lugar a su contrato. Es posible que tuviese cierta relación -bien laboral, bien personal- con el arquitecto turolense por haber trabajado con él en algún tipo de obra previa o, por el contrario y ciertamente más verosímil, que su trayectoria en Cuenca fuese conocida por el Cabildo y éste le recomendase a Castiel.

Demostrando con esta actuación que era bueno en su disciplina, Antonio de Artiaga fue consolidando poco a poco su faceta profesional a la par que adquiriendo cierto prestigio.

Esta última intención le llevó por aquellas mismas fechas a querer realizar lo que se

767 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1083-18. Sin foliar.

768 Véase los datos concernientes a Antonio de Artiaga al respecto de su participación en esta reforma en el primer capítulo de este estudio.

precisaba en el templo parroquial de Valverdejo. Respondiendo a las indicaciones que para ello emitió Fernando Fernández, consiguió hacerse con el remate y en pocos días comenzó a trabajar. Independientemente de su predisposición, la falta de dinero con que sufragar las obras hizo que se dilatase el proceso y que poco se hubiese avanzado varios meses después de su concesión. Al pedirle explicaciones la mesa capitular, sólo le quedó añadir -además de que residía en Cuenca y que estaba enfermo- que había compuesto paredes y espadaña (Fig. 1) y que tenía previsto el yeso que emplearía; todo lo demás se retrasaba por no haber dinero con que sufragarlo:

“Yo Yo Juan Antonio de Artiaga, maestro de cantería residente y enfermo en esta ciudad de Cuenca, certificó como maestro a cuyo cargo está la obra que se hace en el lugar de Valverdejo anejo de Barchín, como en dicha obra de la iglesia estaban coronadas las paredes de toda ella y puestas de aire y perfeccionada la espadaña. Y además está sacado todo el yeso necesario para cubrir dicha iglesia y que es esto lo que le falta. Y que por falta de dinero está detenida dicha obra. Y lo cual por ser así verdad lo certificó y lo firmo a pedimento del señor don Miguel Navarro, Mayordomo de dicha iglesia. Y lo firmo en Cuenca a diez y ocho de agosto de mil y setecientos y diez y siete”⁷⁶⁹.



Fig. 1. Estado actual de la parroquia de Valverdejo. Se aprecian los muros y la espadaña realizadas por Juan Antonio de Arruza.

769 A. D. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 19. Fol. 3.

Aunque ya se ha atendido a este punto al analizar la figura profesional de Fernando Fernández, hay que tener aquí en cuenta que ya desde el mismo momento en que Artiaga empezó a trabajar, por parte de muchos de los interesados en los frutos decimales de esta parroquia se pensaba que sería conveniente trasladar la parroquia de sitio y construirla de nueva planta por no tener apenas capacidad, por estar alejada del núcleo de la población, por ser muy lúgubre al no entrar en ella apenas el sol y por la gran concentración de humedades que presentaba.

Desde el Cabildo estas opciones se veían inviables por su elevado coste por lo que informaron al cura de la dicha villa de Valverdejo que lo mejor que podían hacer era confiar en lo que iba a realizar el artífice por ser muy capaz, tener una declarada pericia y ser de su total confianza. Estas últimas referencias se encuentran en:

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1166-1. Sin foliar.

La confianza que poco a poco se fue granjeando Antonio de Artiaga para con el Cabildo de Cuenca y los trabajos que muy probablemente realizaría *a posteriori* fueron sin duda determinantes en el momento en el que el puesto de Teniente de Maestro Mayor de obras del Obispado quedó vacante tras la marcha, cesión o fallecimiento de Fernando Fernández. De igual forma, no se debe pasar por alto como ya se ha insinuado que desde 1721 su hermano Luis ostentaba el cargo de Maestro Mayor por lo que su opinión e influencias debieron ser favorables a la hora de recomendarle para el cargo.

El día 1 de enero de 1725 Antonio rubricaba una declaración en la que dejaba anotado el estado del templo de Villarrubio aludiendo a su categoría de Teniente de Maestro Mayor de obras de la Diócesis. Su nombramiento tuvo que realizarse por tanto con anterioridad aunque el vacío de información que existe sobre esto impide una datación más exacta. No obstante, gracias a esta referencia se sabe que su ascenso profesional fue notable y que contaba con el apoyo del principal mecenas eclesiástico de aquel momento.

Artiaga se mostró claro a la hora de determinar cómo este edificio debía cubrirse con bóvedas “según estilo de ahora” lo que demuestra que era conocedor de los gustos y principios que imperaban en aquellos días. A pesar de hallar una construcción a la que calificó de “indecente” en todo su cuerpo con una tribuna a punto de derrumbarse⁷⁷⁰, alegó que contaba con unos muros muy fuertes capaces de soportar el peso de estas nuevas cubiertas. Tomando esto como base, elaboró las condiciones y trazas que se debían seguir para dar lugar a ello. Si bien estas últimas no se han localizado, el legajo que aquí se presenta por primera vez es de gran ayuda para comprender bajo que principios actuaba Artiaga al atender este tipo de actuaciones⁷⁷¹.

En primer lugar propuso que sobre el cuerpo se dispusieran cuatro bóvedas similares a las que ya se habían hecho no hacía mucho en el templo: con lunetos. A los muros se adosarían pilastras retranqueadas que ayudarían a sustentar los arcos que articularían el conjunto y que quedarían separados entre sí por una imposta o cornisa corrida de yeso que mantendría la forma de la que ya existía en la capilla mayor. Todos estos elementos se harían con ladrillo intentando que su unión con los ya existentes fuese buena a fin de

770 Ya a finales de 1645, el estado en que se encontraba el templo -sobre todo en la zona de la capilla mayor donde sí se efectuaron reparos previos a esta intervención- era lamentable y se barajaba la posibilidad de tener que someterlo a una contundente reforma.

MARCOS HUERTA, Braulio: *Tierra de Cuenca...*, op. cit., p. 659.

771 En el apéndice documental se halla transcrita como DOCUMENTO 13.

conseguir una total firmeza. Para esto mismo y para evitar humedades se elaborarían zócalos de piedra en todo el perímetro del edificio. La poca luminosidad también preocupó a Artiaga por lo que recomendó abrir dos ventanas o claraboyas en los espacios que se considerasen más convenientes; tendrían media vara de diámetro en su interior, que se haría con yeso, mientras que la parte exterior serían de piedra.

Para no dar lugar a males mayores, la tribuna debía demolerse por completo y rehacerse colocando una viga que ocupase todo lo ancho del cuerpo del templo. Así se marcaba el punto desde donde disponer otras vigas en paralelo en cuyos huecos se confeccionarían unas bovedillas de llana recubierta con yesos pardo y blanco, procedimiento éste que se seguiría en todas las que se hiciesen en el edificio. Además de con una escalera castellana de dos tiros, esta tribuna se completaría con una columna de piedra labrada de orden toscano que ayudaría a contrarrestar los empujes que generaría su peso.

Añadiendo otros aspectos más puntuales, como el que se debía cerrar un hueco que facilitase insertar un retablo en uno de los laterales de la capilla mayor, el maestro concluyó su escrito atendiendo a los mismos aspectos de prevención de materiales, abono de costas por parte de quien hiciese la obra o aprovechamiento de materiales que se repiten una y otra vez en este tipo de escritos. El coste que alcanzarían las obras quedó fijado en tres mil reales de vellón lo que, como dictaban las normas, debía rebajarse. Sin que por el momento haya más datos que permitan saber quien materializó esta empresa, sí se sabe que muchas de las indicaciones expuestas se llevaron a cabo y se han mantenido hasta la actualidad. La nave central aparece cubierta con bóvedas de lunetos que descansan sobre pilastras lisas que, en el arranque de los argos, se quiebran para dar continuidad a la cornisa de triple moldura con pequeño remate que circunda el conjunto a imitación de su Capilla Mayor (Fig. 2)⁷⁷².

772 AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., p. 397.



Fig. 2. Imagen del interior de la parroquia de Villarrubio.

Pasando pocos días después a efectuar una valoración similar en la parroquia de la villa de El Zarzoso⁷⁷³, no es hasta 1726 cuando se encuentra a Antonio de Artiaga juzgando la remodelación de la torre de la parroquia de Valparaíso de Abajo que había diseñado años antes su propio hermano no siendo esto algo puntual ya que esta colaboración se repetirá con cierta asiduidad a lo largo de su trayectoria. A 6 de julio rubricaba una declaración en la que confirmaba que un desconocido artífice de nombre Manuel Pérez había alcanzado la altura convenida para este elemento pero que no había recortado sus esquinas. Tampoco tenía compuesto el pasamano y los escalones de la escalera que recorría la caña, no estaba finalizado el recubrimiento de yeso en varias zonas y el tejado no era del todo seguro. Como “castigo”, o tal vez como excusa perfecta para solucionar otro problema que se hacía patente en la parroquia, le instó a que retejase todo el edificio⁷⁷⁴. Pareciendo a simple vista anotaciones muy detallistas y minuciosas,

773 Solamente se han localizado escuetas alusiones a esta participación. Además de la anotación que se hizo al respecto de su traslado a dicha localidad, al hecho de que recibió 30 reales por ello y por haber emitido la declaración pertinente donde registró sus impresiones y a que el coste de las obras sería de tres mil reales de vellón, nada más se conoce por ahora.

Estas referencias se hallan respectivamente en:

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fol. 18 v.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 281.

774 Al igual que con todos los maestros de los que se ha insertado en esta tesis doctoral una breve biografía

estas responderían casi con total seguridad al hecho de estar juzgando lo que su hermano había dictaminado; que todo quedase perfecto y que no se diese lugar a ruinas posteriores eran dos aspectos fundamentales más todavía si cabe, si existían parentescos. Contaba así el Maestro Mayor, muy ocupado en el edificio de la Catedral, con el mejor de los apoyos para ver sus proyectos fuesen correctamente valorados al mismo tiempo que delegaba sus funciones en alguien de toda confianza.

Esto fue lo que ocurrió a lo largo de 1727 cuando se pidió a Luis de Artiaga que acudiese a Moya para dirimir en un pleito que había surgido en la parroquia de santa María a consecuencia de las obras de su torre. No siéndole posible desocuparse de las múltiples tareas que tenía delegó en su hermano Antonio este encargo por considerarle tan digno como él de desempeñarlo. Con anterioridad fue el propio Maestro Mayor quien había elaborado la traza y condiciones que pasó a realizar un maestro de obras de Landete de nombre Luis y cuyo apellido resulta complicado de leer en la documentación consultada -Liriri o Lieiri-. Éste previno rápidamente buena parte de los materiales que se necesitaban e inició el desmantelamiento de la antigua torre para buscar tierra firme donde sentar la nueva construcción. Para su sorpresa, los daños que encontró fueron mucho mayores que los que se habían presupuestado y tenía contratados por lo que instó al Provisor General de Cuenca a que enviase al Maestro Mayor de Obras o a su Teniente a valorar y tasar el alcance de los nuevos trabajos.

Gracias al texto que redactó a modo de respuesta Antonio de Artiaga es posible conocer que un año antes él mismo había pasado a dicha villa para valorar estos mismos muros y había declarado que no tendrían problema alguno. Reconociendo su error y atendiendo a que nada se podía hacer sin desmantelarlos, compuso las condiciones con las que volver a emprender la ejecución de esta torre. Al leer este informe se aprecia una aparente incorrección por parte del artífice al calificar que sobre uno de los lienzos -el que miraba a poniente- se tenía que colocar una espadaña. El uso de esta expresión no corresponde con el desarrollo del resto de su declaración donde en todo momento atiende a la elaboración del suelo o los gruesos de un cuerpo de campanas⁷⁷⁵.

profesional, la declaración que contiene esta información ha sido transcrita respetando la grafía de su autor. Se permite con esta verosimilitud asimilar de manera más clara las expresiones que en ella se contienen según la forma de redactar de Antonio de Artiaga.
DOCUMENTO 14 del apéndice documental.

775 El hecho de este aparente equívoco, que no fue tal, hay que buscarlo en la peculiaridad de que el templo poseía desde antiguo tanto una torre de campanas como una espadaña. Conservados hoy día aunque modificados en parte por esta reforma, el primero de estos elementos se encuentra en el ángulo suroeste

Completando el texto que redactó con una buena cantidad de aportaciones técnicas y concretas que más allá de atender a elementos decorativos aluden a aspectos meramente constructivos⁷⁷⁶, queda claro que Antonio de Artiaga estaba totalmente capacitado para diseñar este tipo de obras. Fue más concreto al destacar los refuerzos que se aplicarían a la puerta que daba acceso al coro y el tratamiento que se debía dar a un arco del que no anotó su ubicación. Para generarlo se haría una imposta “[...] su escocia, filete y media caña y su collarino debajo [...]”. Todos estos arreglos costarían cuatro mil ochocientos reales y, como siempre, era obligación del maestro en quien recayese la obra costear las distintas visuras que se llevasen a cabo. Al apreciar la obra hoy día, se observa que la indicación del maestro tocante a una espadaña no iba del todo mal encaminada (Fig. 3).



Fig. 3. Imagen frontal de la espadaña de la Parroquia de Sta. Mª de Moya.

A lo largo de aquel mismo año, Juan Antonio de Artiaga se vio inmerso en otro dilatado proceso en el que de nuevo, su hermano Luis jugó un papel fundamental a la hora de asegurarle trabajo. Desde 1717 se estaba intentando cubrir la parroquia de santa María y san Andrés de Uclés con bóvedas muy en consonancia con los gustos de aquellos momentos. La realización de éstas recayó en los hermanos José y Cristóbal Justo maestros de obras quienes, a pesar de haberlo dado todo por concluido, llegaron incluso a ir a la cárcel tras ser acusados de mala praxis al arruinarse casi por completo pocos años después lo que habían ejecutado. Esto condujo a que en 1724 Luis de Artiaga tuviese que declarar cual era la mejor manera de rehacer este abovedamiento para dejar

del edificio mientras que el segundo mira a occidente, está compuesto por dos vanos y aparece decorado con bolas y pirámides.

Cf. AA. VV.: Castilla La Mancha. Guía de Patrimonio Cultural. Tom 2..., op. cit., 2011, p. 475; AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., pp. 198.

776 Declaración trascrita como DOCUMENTO 15 del apéndice documental.

la parroquia debidamente compuesta. Éstas se reconstruyeron a manos de los hermanos Justo a pesar de lo acontecido previamente por no poderse hacer cargo de ello el propio Maestro Mayor y no hallar quien lo hiciese por un precio razonable. Al tener que valorar si por fin estos habían obrado correctamente, desde la parroquia se pidió al Cabildo que enviase a Uclés al artífice más capacitado para juzgar lo que se había hecho. Tal vez por lo muy vinculado que había quedado Luis de Artiaga con esta obra y con la reforma que también tuvo que atender en el espacio de la torre -actuaciones ambas analizadas en el capítulo dedicado a su persona de esta tesis- éste consideró que sus propias palabras quedarían en entredicho o serían vistas con cierto favoritismo. De nuevo su hermano fue el elegido para suplir sus competencias y Antonio de Artiaga pasaba a redactar a 19 de julio de 1727 la declaración definitiva que corroboraba el que los trabajos se habían finalizado correctamente:

“Digo yo Juan Antonio de Artiaga Teniente de Maestro Mayor de obras de este obispado que de orden el señor don Fernando de la Encina, Abad de Santiago, dignidad y canónigo en la santa iglesia de Cuenca, provisor general de este obispado, en cumplimiento de lo mandado por su merced pasé a la villa de Uclés a ver la parroquial de santa María y san Andrés. Y habiendo visto la obra ejecutada por José y Cristóbal Justo, maestros los que estaba a su cargo dicha obra, he hallado haber cumplido dichos maestros con su obligación habiendo hecho algunas mejoras que llegarán a doscientos reales de vellón. Esto es lo que declaro debajo del juramento que tengo hecho y a lo que dio me ha dado a entender. Y lo firmo en la ciudad de Cuenca a diez y nueve de julio de mil setecientos y veinte y siete años.
Juan Antonio de Artiaga [Rubricado]”⁷⁷⁷.

Estos mismos vínculos con respecto a obras proyectadas por su hermano Luis son los que ocuparon a Juan Antonio en sus últimos trabajos localizados en Cuenca ya que no se debe pasar por alto su avanzada edad. Este condicionante dio lugar a que durante 1728 únicamente se le localice juzgando como se había rematado la reforma de la torre de la parroquial de Moya⁷⁷⁸ y como se dieron por buenos los trabajos de reedificación de la parroquia de Perona:

“Digo yo Juan Antonio de Artiaga teniente de maestro mayor de obras de este obispado que por mandado de su merced del señor licenciado don Manuel de Montoya y Zárate, colegial en el mayor de santa cruz de Valladolid, provisor general de esto obispado de Cuenca he pasado a reconocer la parroquial del lugar de Perona anejo de Villar de Cantos juntamente con primera y segunda planta y condiciones hechas por el maestro mayor de obras de este obispado ejecutada dicha obra por Antonio Torre maestro en quien se remató. Y es bien vista dicha obra

777 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1192-3. Sin foliar.

778 Hay constancia de que realizó un viaje a dicha villa con este fin y que, a su regreso a Cuenca, redactó su parece. Sin embargo, nada más se sabe sobre cuáles fueron sus apreciaciones concretas por no haberse localizado dicho escrito. Las alusiones a su existencia se encuentran en:

A. C. C. Sección Fábrica. Serie obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 22. Folio suelto.

según sus plantas.

Hallo haber faltado dicho maestro en perfeccionar y hacer algunas cosas que de ellas di memoria al señor don Julián de Olivares y Arnedo cura propio de dicha parroquial. Y le dije a su merced que sin certificación suya de estar finalizado según dicha memoria no haría dicha declaración. Y habiéndome traído dicha certificación la que presento digo haber cumplido dicho maestro con dichas primera y segunda planta según ha estado de su cargo. Y por ser verdad lo firmo en la ciudad de Cuenca a veinte y siete de julio de este año de mil setecientos y veinte y ocho años.

Juan Antonio de Artiaga [Rubricado] ^{“779”}.

De si Juan Antonio de Artiaga vivió sus últimos días en Cuenca o si volvió a su tierra natal de Cantabria nada se puede afirmar ya que no existen datos que corroboren ninguna de estas informaciones. La suya fue una trayectoria larga que tuvo en la capital conquense buena parte de su representatividad aunque no cabe duda de que también trabajó en otros lugares, muy posiblemente cerca de su región de origen o en la misma Castilla. Conocedor sin duda de los principios teóricos y prácticos de la disciplina constructiva, el hecho de que su hermano -indudablemente más capacitado- consiguiera el cargo de Maestro Mayor del Obispado fue determinante en el transcurrir de su carrera. Ser nombrado su Teniente y sustituirle en un buen número de ocasiones en sus quehaceres en el obispado así lo demuestra.

4.3.4

Felipe Bernardo Mateo

El caso de Felipe Bernardo Mateo y su evolución dentro del ámbito de las disciplinas artísticas entronca con una de las controversias que más vigente estuvo durante el periodo denominado “barroco”. Superando el intrusismo entre disciplinas que durante siglos impidió que artistas formados en una categoría profesional pasasen a desempeñar otras diferentes, cada vez se fue haciendo más notable la capacidad que determinados artífices tenían de abordar aspectos propios de la construcción y la arquitectura - alcanzando incluso cargos de gran entidad- a pesar de haber recibido una formación inicial y haber desempañado labores que distaban, aparentemente, mucho de ellas como era el caso de la carpintería o el ensamblaje en madera. Con el tiempo y ya en los años finales de su carrera este maestro de obras fue capaz de principiar por sí mismo el diseño de una de las parroquias más importantes de la ciudad: el oratorio de san Felipe

779 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1193-3. Sin foliar.

Neri⁷⁸⁰. A pesar de actuar y ser calificado durante muchos años como carpintero o escultor, este dato demuestra que, acorde con los tiempos que le tocó vivir, Felipe Bernardo Mateo supo adaptarse al perfil global que se buscaba y apreciaba en todo maestro de obras.

Para comprender la evolución de este artífice en un caso apenas estudiado como es el suyo hay que recurrir a la primera de las referencias documentales localizada que se tiene de su persona. El padrón municipal que se realizó en Cuenca en 1719 dice de él lo siguiente:

“Phelipe Bernardo Matheo. Maestro de escultor. Está casado, tiene hijos y también tiene una tienda de comer. Su caudal hasta 1000 Rs. poco más o menos. Y también tiene plantado 35 almudes de cebollas”⁷⁸¹.

Cinco años más tarde aún residía en el mismo lugar y seguía manteniendo una doble ocupación lo que le permitiría contar con buenos ingresos y tener una situación económica holgada que le posibilitaba tener una criada y cinco criados. Por esta misma referencia se sabe que parte de su tiempo lo ocupaba enseñando ya que contaba con aprendices a su cargo lo que, no hay duda, también ayudaría a mantener su *status*⁷⁸². Sin embargo, ninguna de estas dos fuentes aporta ningún dato que ayude a averiguar la edad aproximada del artífice, si era o no natural de Cuenca y si había recibido algún tipo de formación teórica.

En el intervalo de tiempo comprendido entre estas dos fechas aparece Felipe Bernardo trabajando para el Cabildo de la Catedral reparando las ventanas y las puertas de una de las casas que pertenecían a la mesa capitular⁷⁸³. Si bien este tipo de actuaciones menores se sucedieron continuamente durante los años que trabajó para este organismo tuvo que ser capaz, dada su trayectoria profesional, de demostrar habilidades mayores que mereciesen el reconocimiento de este organismo y su gratificación como Teniente de Maestro Mayor de obras del Obispado.

780 Aunque se sabe a ciencia cierta que José Martín de Aldehuela fue el hacedor del proyecto por el que se erigió este edificio, no se debe pasar por alto la participación de Felipe Bernardo Mateo en las primeras diligencias que se llevaron a cabo para dar lugar al mismo. Al visualizar su trayectoria profesional se entenderá la importancia y relevancia de este dato.

Cf. HERRERA CASADO, Antonio: *Monasterios y Conventos de Castilla La Mancha...*, op. cit., p.73.

781 A. M. C. Padrón General de Vecinos. 1719. Legajo 1146. Expediente 4. Sin foliar.

782 Es el padrón de vecinos realizado en 1724 el que facilita esta información.

A. M. C. Padrón General de Vecinos. 1724. Legajo 1146. Expediente 5. Sin foliar.

783 Junto con el albañil Manuel de Avilés recibió un pago de ciento veintiocho reales y veintiséis maravedíes por esta actividad.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 248 v.

Desde 1723, aunque la intención de dar lugar a esta obra venía de varios años atrás como ya se ha anotado, una de las principales empresas que se desarrolló en el templo fue la de renovar el Monumento de Semana Santa. El qué se erigía cada año era antiguo y estaba en mal estado por lo que se quiso solventar esta situación. Mientras se iniciaban las diligencias oportunas se pensó en crear una estructura o altar provisional con este mismo fin en la capilla del Sagrario. El encargado de llevar a cabo esta pieza provisional no fue otro que Felipe Bernardo Mateo por ser carpintero y escultor.

Aunque se desconoce la forma o características que se infirieron a esta pieza, no pareciendo correcto aventurar en demasía sobre estos aspectos, lo que sí se registró en la documentación consultada es que para su adorno se debían emplear un buen número de alhajas que se encontraban en aquella misma capilla a fin de dotar al conjunto de la mayor majestuosidad y grandeza posibles. El hecho de que fuese una obra para un edificio como la Catedral así lo demandaba y los propios miembros del Cabildo no dudaron en pedir que esto se tuviese muy en cuenta:

“[...] en la capilla de nuestra señora del Sagrario hay diferentes alhajas de plata como son frontales, gradas, palia, candeleros, blandones y otras cosas con las cuales y adelantando algunas más se podía componer [...] sobre algunas mesas y planta que se podía disponer de forma que sin tanto gasto de cera y con menos dispendio de la fábrica se lograra poner un monumento correspondiente a la grandeza de una iglesia como ésta [...]”⁷⁸⁴.

A lo largo de aquel mismo y demostrando su versatilidad, Felipe Bernardo Mateo hizo una escalera -por la que cobró 88 reales de vellón- para bajar la urna que contenía el cuerpo de san Julián del lugar que ocupaba en su capilla. La iniciativa que promulgó esto vino dada por la devoción que tuvieron los canónigos de hacer unas rogativas por la salud de Luis I:

“Armar la escala para bajar el cuerpo de nuestro patrón.

Item se abonaron 88 reales que pagó a Felipe Bernardo Mateo carpintero de esta santa iglesia por el trabajo y ocupación que tuvo en armar y desarmar la escala para bajar el cuerpo de nuestro glorioso patrón san Julián en la rogativa que se hizo por la salud del rey Luis primero en el año de 1724 [...]” y en la que también se hizo con nuestra señora y san Julián el año de 1729 por el temporal grande de nieve”⁷⁸⁵.

Más allá de esta puntual labor, Felipe Bernardo Matero tuvo que responder con arte a la hechura del altar antes mencionado por lo que se volvió a contar con él para efectuar el

784 A pesar de que esta intención se registró en el libro de Actas Capitulares de 1720, no fue hasta tres años después cuando se tramitó el encargo a Felipe Bernardo Mateo para que fuese realizado.
A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1720. Libro 192. Fol. 12 v.

785 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 278 v.
En esta misma anotación, el secretario del Cabildo recogió que el maestro volvió a armar esta misma escalera en 1729 por otras rogativas que se ejecutaron ante un grave temporal de nieve.

que se erigió en aquel mismo lugar en 1724 y para montar el que llegó desde el Palacio del Retiro de Madrid en 1725 para sustituir definitivamente al desvencijado Monumento de Semana Santa. En este último caso, el artífice tuvo que elaborar una pieza en perspectiva que se colocó en la nave de los Reyes arrimado a las puertas que daban acceso al templo⁷⁸⁶.

Además, de componer y distribuir todos los elementos decorativos que aumentarían el carácter efectista y teatral de este conjunto -velas, colgaduras o los cuadros de profetas y apóstoles que se colocaban para cegar los arcos de dicho espacio- el artífice tuvo que conocer los rasgos técnicos de este tipo de estructuras por lo que no cabe duda de que estaba capacitado para ejecutar obras más relacionadas con el ensamblaje y la retablística que con la carpintería en su sentido más estricto. Desde aquel mismo año y hasta 1750, Felipe Bernardo Mateo -ayudado en ocasiones por alguno de sus oficiales- fue el principal encargado de montar y desmontar esta estructura⁷⁸⁷ por lo que la confianza puesta en él por el Cabildo no era poca y se mantuvo a lo largo del periodo en

786 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 274 r.

No obstante a estas referencias, el episodio que tuvo lugar en relación a esta obra se encuentra mucho más detallado en el capítulo de esta tesis donde se analiza la figura de Jaime Bort en Cuenca por ser su participación muy relevante para con esta obra. Allí se encuentran insertadas estas mismas anotaciones referentes a la figura de Felipe Bernardo Mateo.

787 Los pagos concretos que demuestran que el artífice cobró varias cantidades por cada uno de estos años de trabajo se encuentran disgregados en las siguientes referencias:

En 1726 se le hacen efectivos 266 reales y 2 maravedís por no haber tenido que montarlo ya que, muy probablemente por lo novedoso que resultó, se decidió mantenerlo de una Semana Santa a Otra. En 1727, los legajos consultados registran que se le efectuó un pago pero no se detalla la cuantía al no hacerlo efectivo la fábrica de la Catedral. El montaje, la iluminación y el desmontaje fueron costeados por el propio Obispo.

No hay por el momento referencias a que fuese quien ensamblase y aderezase el monumento en 1728, 1729 y 1730. Si bien es aventurado afirmar que sí estuvo haciéndose cargo de este cometido, tampoco hay datos que confirmen que no lo realizó.

Por su trabajo en 1731 se le hicieron efectivos mil reales por haber tenido que retocar varias piezas que se apreciaron dañadas mientras que en 1732, ocupado en otros menesteres, no pudo atender a la erección del monumento y delegó esta empresa en uno de sus oficiales de nombre José López.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 28. Expediente 7. 31. Fol. 1 r.

Desde 1735 a 1738 recibe 660 reales de vellón por cada vez que armó y desarmó el monumento.

Un pago único confirma que entre 1739 y 1745 cobró 4620 reales de vellón, 660 por año, como pago a su trabajo en esta obra.

Lo mismo ocurre entre 1746 y 1749. Se le hacen efectivos un total de 2640 reales de vellón.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fols. 274 v., 339 r., 382 r., 416 r.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 30. Expediente 8. 3. Fol. 1.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 31. Expediente 8. 1. Fol. 1.

El último recibo que se le hizo efectivo a Felipe Bernardo Mateo por esta ocupación se fecha en 1750 quedando sustituido a partir del año siguiente, sin que se anote la razón concreta del porqué, por su discípulo Luis Brihuega.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 33. Expediente 7. 1. Fols. 1 y 2.

que se le ha localizado trabajando para la Catedral.

El punto de inflexión que marcó la trayectoria profesional del maestro en este sentido debió tener lugar, casi con total seguridad, a lo largo de 1727. Además de dedicarse a solventar las necesidades menores que se dieron en el templo relacionadas con la carpintería -arreglar tejados, canales, bóvedas y otros espacios⁷⁸⁸- fue capaz de diseñar y realizar un nuevo altar. Éste se erigió en la Plaza Mayor para conmemorar que, tras permanecer en la Capilla del Sagrario por estar renovándose tanto el Monumento de Semana Santa como el Altar Mayor, el santísimo Sacramento volvía a la ubicación que lo debía contener. Solamente se ha encontrado el dato que demuestra que recibió un pago de setecientos noventa y cuatro reales y dieciocho maravedíes por el diseño y la ejecución de esta pieza y que se situaría delante de la Catedral cerca de una casa con arcos:

“Altar que se hizo en la plaza cuando se colocó el santísimo.

Item se abonan 794 reales y 18 maravedíes que en virtud de libranza del cabildo dada en 20 de septiembre de 1727 por acuerdo de este día pagó a José López ayuda de sacristán Mayor y Felipe Bernardo Mateo carpintero por los gastos causados en el altar que, con orden de los señores don Duro y Barroeta comisarios del cabildo, trazó e hizo delante de la catedral en las casas de los arcos para la procesión que se efectuó en dicho mes cuando se colocó el santísimo desde la capilla del Sagrario al altar mayor. Entregó la libranza y recibo”⁷⁸⁹.

Sobre su posible forma, los elementos que contendría y la significación que se quería dar con su erección nada se sabe ya que, al contrario de lo que ha ocurrido con otras provincias, este tipo de construcciones efímeras no ha sido objeto de estudio en Cuenca⁷⁹⁰. La localización de nuevos datos referentes a este tipo de obras sería de gran importancia para entender ya no sólo la manera que tendría el artífice de trabajar estas piezas sino también la concepción que se tenía en la capital cuando se celebraban festividades o hechos relevantes.

Poco después y continuando con el gusto del Cabildo de celebrar todo tipo de acontecimientos, se volvió a pedir colaboración a Felipe Bernardo Mateo para fabricar

788 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 278 r.

789 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 279 r.

790 Únicamente Ana María López de Atalaya Albadalejo realiza en su tesis doctoral una mención a la arraigada costumbre que se tenía en Cuenca de edificar monumentos conmemorativos en Semana Santa así como túmulos funerarios o construcciones al aire libre destinadas a decorar la ciudad ante visitas reales, festividades religiosas, canonizaciones, visitas notables o traslados de imágenes a sus capillas. No profundizando mucho más en el tema alega que la pérdida de documentación referente a estas creaciones ha sido considerable.

LÓPEZ DE ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca...*, op. cit., pp. 328 a 378.

un cenador o armadura de madera para colocar los artefactos pirotécnicos - denominados en la documentación como *pólvora*- con los que se marcaría el inicio de la fiesta de san Julián de aquel mismo año⁷⁹¹.

Sin embargo, si hay una actividad que confirma que el artífice fue evolucionando en las competencias que podía abordar es la que le sitúa, como ya se ha indicado, colaborando con los más afamados arquitectos que trabajaban en aquellos momento en Cuenca en la confección de unos nuevos chapiteles para las torres de la fachada de la Catedral. Los conocimientos y la experiencia dilatada y madura a nivel práctico de que podía hacer alarde propiciarían que, junto al Maestro Mayor Luis de Artiaga, Jaime Bort y fray Fernando de Santa Teresa, emitiese una declaración donde se dejó constancia de la opinión que todos ellos tenían sobre este controvertido tema. Calificados como *maestros de inteligencia*, no dudaron en determinar que aunque era preciso reformar el cuerpo sobre el que asentaría cada una de las dos coronaciones, éstas podrían erigirse empleando piedra siguiendo el modelo que se había elegido por bueno y que se basaba en un diseño que previamente había realizado Bort. Aunque tampoco se oponían a que los chapiteles se levantaran empleando madera, plomo y pizarra a la manera común de Castilla, su postura se inclinaba más hacia la primera de las opciones propuestas ya que con ello se evitaban los numerosos incendios que asolaban este tipo de construcciones y que tanto habían dañado estructuras similares en la propia ciudad de Cuenca⁷⁹².

A pesar de la importancia de estas indicaciones por sí mismas hay que destacar al respecto de este documento su relevancia para con la figura de Felipe Bernardo Mateo quien, más allá de su condición de carpintero y escultor, demostró que sus conocimientos en materia arquitectónica no debían ser pocos. Si bien su perfil

791 Las propias palabras del artífice redactadas de su puño y letra en el recibo que emitió al respecto -por el que cobró trescientos cincuenta reales- vienen a justificar que hizo de este bastidor. No hay datos que confirmen que tipología se siguió para su hechura o que características la definirían. No obstante, aunque no debió tratarse de un elemento donde primasen criterios estéticos o decorativos si se dio cierta importancia a los mismos al encargar su pintura a Jaime Bort.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 26. Expediente 3. 7. Fol. 5 r.

“He recibido del señor licenciado don José Francisco Saiz obrero de la fábrica de esta santa iglesia trescientos y cincuenta reales de vellón los mismos en que, con el señor maestrescuela, he ajustado la armazón y demás recados necesarios para el cenador que se ha dispuesto para la fiesta de pólvora de la víspera de san Julián en este año de la fecha. Cuenca y agosto 13 del 1727.
Felipe Bernardo Matheo [Rubricado]”.

792 La declaración original rubricada por todos los maestros mencionados se encuentra transcrita en el apéndice documental del capítulo que analiza la evolución de la fachada de la Catedral de Cuenca como DOCUMENTO 18.

profesional dista de asemejarse al de otros maestros de obra o arquitectos reflejados en esta tesis doctoral, encontrarle dando respuesta a este tipo de encargos permite entender su figura desde una perspectiva mucho más amplia.

Su escalada en el contexto de los artífices que trabajaban para el Cabildo -además de incitarle a llegar incluso a pedir en 1729 un aumento del salario que recibía por armar, iluminar y desarmar el Monumento de Semana Santa⁷⁹³- propició que, al quedar vacante en aquellas mismas fechas el puesto de Teniente de Maestro Mayor de obras del Obispado se considerase que él era el mejor candidato para ocuparlo. Por encima de sus orígenes como carpintero, no cabe duda de que la progresión y los conocimientos que tuvo que ir adquiriendo no tuvieron que ser pocos ya que, de otro modo, no se hubiese confiado en él para atender no sólo a los trabajos que se daban en la Catedral sino también a aquellos que acontecían en cualquier parroquia de la diócesis.

Una vez más, son las dilatadas obras del templo de Tarancón las que permiten situar a Felipe Bernardo Mateo ejerciendo este cargo a finales de aquel mismo año -días antes de rubricar una declaración a 14 de diciembre- juzgando lo que allí había ejecutado el propio Maestro Mayor Luis de Artiaga. Valorar a un superior no debería ser tarea sencilla y mucho menos neutral para el artífice en una de sus primeras intervenciones en el obispado por lo que la cautela acompañó sus palabras; sin embargo, tampoco tuvo ningún reparo en enunciar aquello que no le pareció correcto.

No dudó en citar que su superior no sólo había cumplido fielmente con lo que tenía contratado sino que había introducido mejoras considerables. Alabó que, gracias a su criterio, no se hubiesen desmantelado los antiguos muros de la parroquia -quedando corregidas eso sí todas sus quiebras- y que no se hubiesen levantado los estribos que se querían fijar en la fachada para dotarla de una mayor robustez. A pesar de haberse erigido sobre ella un nuevo frontis, las pequeñas desviaciones que presentaba no eran alarmantes y no hacían peligrar la firmeza del conjunto. Felipe Bernardo Mateo también hizo una relación de las mejoras que se habían introducido destacando las pechinas que se insertaron en el cuerpo de campanas sobre las que se haría asentar o una aguja o un

793 Habiendo trabajado 14 días en tales quehaceres y dejando aparte lo tasado en materiales, Felipe Bernardo Mateo pedía que su trabajo se remunerase en dos ducados por día. Considerando que esto era un exceso y tras tratar el tema en la reunión del Cabildo del 21 de mayo, se decidió que era oportuno y suficiente gratificarle con once reales de vellón por jornada. Conocedor de que debía quedar conforme con esta decisión, el maestro la aceptó sin ningún tipo de reproche:

“[...] se ha regulado su salario a once reales por día en lo que se ocupa de armar y quitar el monumento y que les tiene por muy suficiente pues sólo su deseo es servir al cabildo a quien pone en su consideración [...]”.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1729. Libro 201. Fols. 56 r. 83 r. y 86 r.

chapitel, los cuatro desagüaderos que en esta misma pieza se colocaron a la altura de la cornisa o las dos bolas que se añadieron en la fachada. Otras cosas “[...] precisas, útiles y convenientes para la obra [...]” fueron descritas de la siguiente manera:

“[...] en el pie de la torre ha revocado y repretado con un estado de alzado por lo que le considero veinte reales. En este ha echado una esquina de piedras de sillería que componen hasta unas ocho varas que con asiento le considero ochenta reales. En la elección de escalera que sube al coro ha hecho doce escalones de piedra labrada con bocel que contendrá hasta unas treinta varas por lo que le considero doscientos y setenta reales advirtiéndole que lo que era de su obligación lo rebajo y rebujo por el aumento de haber hecho de yeso toda la escalera hasta el piso del coro. En el frontis de la fachada de occidente ha remetido la cornisa todo el desplomo de la pared y peinados sus mampuestos y vueltos a revocar por lo que le considero cien reales. En el dicho frontis se ha engrosado el cal y canto medio pie. Y en el ángulo que entre éste y la torre forman ha hecho un estribo que recibe la viga de aire y canalón como también cuatro vigas de cuarta en cuadro que ha puesto en los tercios de los arcos del cuerpo de la iglesia para ayudar a detener el cimbreo que hacen las vigas madres antiguas por cuyos tres reparos precisos le considero ciento y cincuenta reales que junto con todos los demás que conducen a los interesados suman y montan seiscientos y veinte reales [...]”⁷⁹⁴.

Por último, mencionando que Artiaga no había ejecutado dos ventanas que eran de su obligación - por no considerarlo oportuno- pero que sí había revocado el arco del coro mediante un fajeado recalado. Así mismo, el Teniente constató que para dar las obras por terminadas faltaban varias cosas. Lo primero que se debía abordar era el reconocimiento y posterior valoración de dos importantes quiebras del testero de la capilla mayor donde también era oportuno añadir, en el arranque de su bóveda “[...] tres botareles o lengüetas [...]”; estos estribos o contrafuertes ayudarían a distribuir el peso y los empujes. En la zona de la fachada, además de recomendar su limpieza, el artífice veía preciso levantar las dovelas de algunos arcos por estar rebajadas. Si el dinero lo permitía, recomendó cubrir con teja los estribos que rodeaban el cuerpo de la iglesia y el presbiterio.

Varias de estas anotaciones o tal vez todas se habían comunicado a Luis de Artiaga para que las ejecutase pero hizo caso omiso a ello. Su Teniente no dudó en exponer este aparente desplante muy a pesar de estar juzgando a alguien que ostentaba un cargo superior. Ante todo, tuvo presentes las obligaciones que tenía implícitas y no dudó en actuar con determinación.

Esta decisión no trajo consigo ningún problema o reticencia sino todo lo contrario; sus competencias tanto en la Catedral como en el obispado fueron aumentando progresivamente. No dejó de atender a sus labores como carpintero a pesar de que

794 La declaración completa a la que pertenece este fragmento está transcrita como DOCUMENTO 16 del apéndice documental de este capítulo.

aparece documentado como maestro de cantería⁷⁹⁵, realizó una mesa para colocar en ella una Magdalena de plata⁷⁹⁶ y se trasladó a varias localidades conqueses para supervisar las obras de varias parroquias.

El Cabildo decidió que pasase a Villaescusa de Haro para zanjar de una vez por todas una polémica que impedía delimitar los trabajos que se necesitaban para que la parroquia de san Pedro recuperase el esplendor que tenía dado que ya se había estado trabajando allí durante los primeros años del siglo XVIII sin mucho éxito⁷⁹⁷. Aunque fray Domingo Ruiz había elaborado unas condiciones que empezó a ejecutar Juan de Villanueva Castillo, la falta de dinero había desencadenado nuevas quiebras. A 12 de octubre de 1730, Felipe Bernardo Mateo valoraba el templo y trasladaba sus impresiones a la mesa capitular mediante una declaración que no se ha localizado. Sí se han podido hallar escuetas referencias a sus palabras en un legajo donde se insertaron los autos a que se dio lugar tras su visita. Era su parecer que todavía quedaba mucho por hacer en la torre y en las naves de la parroquia y, sobre todo, en la media naranja con que se quería cubrir la capilla mayor. Este elemento originó un dilatado pleito entre los interesados que debían abonar nada menos que veintidós mil seiscientos reales de vellón, por lo que la consideraban prescindible, y los fieles de la villa que reclamaban hacerla a toda costa⁷⁹⁸. No hubo acuerdo alguno hasta 1741 cuando las obras fueron

795 Desde 1730 a 1735 se le pagaron un total de mil seiscientos veinticinco reales de vellón por los aderezos que hizo en algunos bastidores, puertas y ventanas del templo.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 310 r.

“Item se abonan 1625 reales y 17 maravedís que pagó a Felipe Bernardo Mateo maestro de cantería de esta santa iglesia por los mismos que importa la obra ejecutada de bastidores, puertas y ventanas y otros aderezos en los cinco años de esta cuenta según las memorias por menor que presentan con recibos para justificación de esta partida”.

796 No se conoce ningún otro dato sobre este elemento que aparece documentado como “Altar de la Credencia”. Este dato permite entender que tipo de obra era. En ella también participaron un dorador, Dionisio Andrés y un cerrajero, Benito Gil.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 310 r.

“Altar de la Credencia.

Item se abonan 1012 reales de vellón que pagó a Felipe Bernardo Mateo maestro de carpintería de esta santa iglesia, a Dionisio Andrés dorador y Benito Gil cerrajero por las mesas y herrajes que se hicieron en el altar de la Credencia que se hizo nuevo con el motivo de poner en él la Magdalena de plata y bandeja de filigrana de plata [...]”.

Como “Altar de la Credencia” se conoce la típica mesa de altar o repisa que se sitúa en los presbiterios a la derecha del altar para colocar en ella los útiles de la celebración: cáliz, vinajeras, campanillas, misal... etc. Se trata de un mueble litúrgico que se adorna con un mantel pero en el que no se colocan ni flores ni velas. No tuvo que tener esta pieza ningún tipo de significación ornamental o de estilo más allá de la importancia que tuviese por sí misma.

797 AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., pp. 349-350.

798 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 23. Fol. 3.

sacadas a pregón y se confirmó su remate en el propio Felipe Bernardo Mateo⁷⁹⁹. Esta breve reseña confirma un nuevo dato sobre este maestro: era capaz de realizar de forma práctica obras vinculadas a la arquitectura por lo que la evolución que registra su perfil profesionalidad y la versatilidad del mismo es innegable y responde fielmente al concepto de artífice plural tan en boga en aquellos momentos.

También en 1730 Felipe Bernardo Mateo viajó a Villanueva de la Jara para ocuparse de lo que ocurría en su parroquia principal. De nuevo, un proyecto que se prolongaba excesivamente en el tiempo -el de la erección del cuerpo de campanas y chapitel de su torre- requería ser valorado. Aunque únicamente declaró que la cornisa volada que había reparado el maestro cantero de Noja Juan de Otero, siguiendo las indicaciones de Luis de Artiaga, estaba correctamente rematada⁸⁰⁰ su conocimiento de esta obra propició que años más tarde se volviese a confiar en él para emitir un nuevo juicio. Fue en 1733 cuando, a tenor de su respuesta, se obligaba al Cabildo a hacer efectivo el segundo de los pagos que se debía abonar al maestro que había estado trabajando: un desconocido y ya fallecido Francisco Solera Pinilla, vecino de Villagarcía del Llano:

“Por declaración de Bernardo Mateo de 22 de mayo de 33 dice se le debe contribuir al maestro con el segundo plazo. Murió este maestro. Se procedió contra los fiadores [...]”⁸⁰¹.

Junto a esta anotación, el secretario capitular incluyó un breve resumen de lo que había comunicado Felipe Bernardo Mateo confirmando que las obras seguían su curso y que no había nada negativo que señalar.

Un año antes de ser enviado por segunda vez a La Jara, el Teniente de Maestro Mayor visitó las parroquias de la Asunción de Puebla del Salvador, donde determinó que se tenía que cubrir el cuerpo del templo con bóvedas y se debía reformar la cubierta de la capilla mayor por hallarse apuntalada, y Gabaldón donde confirmó que era preciso reformar techumbres y cubiertas⁸⁰².

799 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1741. Libro 213. Fol. 64 v.

800 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 29. Fol. 13.

801 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 29. Fol. 2.

802 Al ser anotaciones muy puntuales las que aluden a estas visitas en los libros de autos que generaban estas actividades no es posible conocer los detalles de las mismas. En ambos casos no se registraron más datos que los aquí referidos. Se encuentran respectivamente en:

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 48. Fols. 1 y 2.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 46.

A pesar de estas ocupaciones y fiel a sus costumbres, el maestro no dejó de lado las labores que le vinculaban con la Catedral las cuales fueron de lo más variadas. Cada año compuso el tablado de los óleos que se colocaba en el templo en Semana Santa y atendió a reparos diversos en los órganos, las vidrieras y otros espacios que lo necesitaban⁸⁰³, compuso una urna para el Monumento que tanto conocía en 1733⁸⁰⁴ y armó la mesa que se colocaba en un altar que se confeccionaba para el día del Corpus en tres ocasiones: 1736, 1737 y 1738 respectivamente⁸⁰⁵.

Dudosa por el momento es la siguiente participación que se supone realizó Felipe Bernardo Mateo para el Cabildo en respuesta a un llamamiento del cura de la villa de Barchín del Hoyo. En 1737 pidió que o bien el Maestro Mayor o su Teniente reconociesen los desperfectos de la pared donde estaba ubicado el coro de su parroquia. Existe una referencia a que se principiaron las diligencias para hacer que o él o bien Jaime Bort respondiesen a este encargo⁸⁰⁶ pero nada se sabe de si alguno de los dos o tal vez ninguno lo ejecutó finalmente. La fecha de este dato -30 de abril del citado año- permite dilucidar que ambos estaban activos en Cuenca y cualquiera pudo responder a esta petición.

Pocos meses después y ante el traslado de Bort a Murcia, cuando los miembros de la mesa capitular recibieron petición del mayordomo de la parroquia de Valdemorillo de que se agilizaran los pasos previos al inicio de las obras que necesitaba el templo no se dudó en enviar a Felipe Bernardo Mateo a que juzgase que era preciso realizar⁸⁰⁷. No se dudaba de que él era el más cualificado en ausencia de su superior pero no localizar el

Fols. 1 y 2.

803 Por todo ello entre 1735 y 1738, además de cobrar el sueldo que se le había establecido por ocupar el cargo de Teniente de Maestro Mayor de seis escudos por año, se le hicieron efectivos mil doscientos noventa y cuatro reales de vellón.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 341 r.

804 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1733. Libro 205. Fol. 58 r.

805 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 29. Expediente 1. 8. Sin foliar.

806 A. C. C. Sección Fábrica. Serie obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 15. Fol. 1.

“Hechas dichas citaciones mandamos a Jaime Bort, Maestro Mayor de Obras de este obispado, o a Felipe Bernardo Mateo, su Lugarteniente, que luego sea requerido pase a dicha villa [...]”.

807 A. C. C. Sección Fábrica. Serie obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 12. Fol. 1.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1737. Libro 209. Fol. 102 r.

escrito que compuso tras trasladarse a esta villa impide conocer nuevos datos sobre la manera que tuvo de actuar.

No es hasta varios años después, en 1741, cuando se vuelve a localizar al Teniente de Maestro Mayor de obras recibiendo un encargo similar. Ocupado de forma continuada en la Catedral, atendiendo a encargos que no se registraron de forma explícita en la documentación⁸⁰⁸, a lo largo de los meses de abril y mayo consiguió hacerse con el remate de la parroquia de Perona. Se desconoce quien efectuó las declaraciones para ello y cuál fue el coste establecido para que él, a la baja, consiguiese ganar la puja que se realizó⁸⁰⁹. Años antes ya había proyectado una primitiva reforma Luis de Artiaga de la que, por razones económicas, muy poco pudo hacer el artífice encargado de llevarla a cabo: Antonio de la Torre. Por ello se dio este nuevo episodio del que tampoco se conocen más detalles de los que volvió a generar la falta de solvencia. Quienes debían costear los trabajos se negaron durante muchos años en hacer efectivas diversas cantidades por considerar que era innecesario y poco indispensable lo que se quería hacer. Al frente de las obras, todavía en 1745, continuaba Felipe Bernardo Mateo quien defendía que nada superfluo se tenía declarado⁸¹⁰.

Por estas mismas fechas, aunque no existe confirmación documental que lo verifique con exactitud, se ha querido situar la participación de este maestro en la edificación de uno de los templos más representativos de la ciudad de Cuenca: el oratorio de san Felipe Neri. Edificio erigido en relación a dos importantes fases constructivas -siendo la más destaca, estudiada y conocida la llevada a cabo por Martín de Aldehuela- la primera de ellas dio lugar a una planta inferior u oratorio, que aún hoy en día se conoce como iglesia de la Divina Pastora. No existen datos concretos sobre el autor de este

808 Si bien se registran diversos pagos por ello, llegándose incluso a hacerle efectivo su sueldo anual en trigo, no hay hasta 1742 un dato puntual que permita conocer que tipo de empresas abordó a lo largo de varios años salvo los ya mencionados de erigir el Monumento y el tablado de los óleos de la Semana Santa. En este caso, una vez más aparece diseñando un altar para las honras fúnebres que se celebraron en la Catedral en memoria de María de Orleans y Borbón, esposa que fue de Luis I. Al igual que en los otros ejemplos expuestos en este capítulo, nada más se sabe de los rasgos de esta pieza salvo que se situó cerca del coro.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fols. 354 r. y 382 r.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 31. Expediente 3. 12. Fol. 14 r.

809 Aunque todo lo acontecido posteriormente se encuentra en otro legajo, la primera referencia que se hace al respecto de citar a los interesados para que contribuyesen económicamente en esta empresa se localiza a 6 de mayo de este año en:

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1741. Libro 213. Fol. 43 r.

810 A. C. C. Sección Fábrica. Serie obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 37. Fol. 3.

espacio de planta de cajón y gruesos muros rectos sólo horadados por dos tribunas. Pocos son los elementos decorativos que hermean el conjunto salvo unas figuras geométricas en los vértices de los lunetos que lo cubren y en las claves de los arcos fajones⁸¹¹. Si se confirmase que esta construcción surgió del ideario de Felipe Bernardo se demostraría como su manera de hacer contenida y de limitado barroquismo antecedió a la eclosión de este estilo en Cuenca.

Durante el referido año de 1745, el artífice siguió componiendo todo aquello que su condición de carpintero le iba permitiendo ejecutar en la Catedral. Además de realizar unas puertas para la sacristía del sagrario, otras para una capilla -de la que no se detalla el nombre- y otra para la parte alta del caracol que subía a las bóvedas en la capilla del Sagrario, desmanteló la coronación del altar mayor que años antes había realizado Jaime Bort⁸¹².

Apenas unos meses después -ya en 1746- se encontraba valorando el estado de una nueva construcción y los múltiples desperfectos que presentaba. Fueron concretamente las obras que se realizaban en la capilla de los Pertusa de la parroquia de santa María de Moya las que ocasionaron numerosas quiebras en uno de los muros que lindaban con la capilla mayor haciendo peligrar no sólo la seguridad del edificio sino también la integridad del retablo que ocupaba su testero. La calidad de estos desperfectos tuvo que ser tan alarmante que el propio mayordomo de la parroquia había hecho llamar con anterioridad a dos maestros de obras -de los que no se anota su identidad- para que opinasen sobre ello y apuntalasen todo el recinto el cual, por si fuera poco, se encontraba descubierto al haberse desmontado el tejado. Por lo grave de la situación se pidió que fuese el por aquel entonces Maestro Mayor de Obras fray Vicente Sevilla el que viajase a Moya para exponer que hacer para devolver al edificio su integridad. No obstante desde el Cabildo se consideró más conveniente, sin que se alegasen motivos

811 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *La iglesia de la Virgen de la Luz y san Antón y el barroco conquense*. Cuenca, Pedro Miguel Ibáñez Martínez, 2011, pp. 159 y 180.

812 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 30. Expediente 8. 3. Folio suelto sin foliar.

“Yo Felipe Bernardo Mateo maestro de carpintería vecino de esta ciudad he recibido del señor don Francisco Navalón teniente de obrero de la fábrica de la santa iglesia catedral de ella mil cinco reales de vellón. Los novecientos por las puertas que he hecho para la sacristía del sagrario y los ciento y cinco por la asistencia que tuve al desmontar la gloria del altar mayor y una puerta que he hecho para la capilla del señor [] y otra para lo alto del caracol que sube a las bóvedas por la capilla de nuestra señora del Sagrario. Cuenca y noviembre diez de mil setecientos y cuarenta y cinco años.

Felipe Bernardo Mateo [Rubricado]”.

concretos para ello, el que esto lo acometiese Felipe Bernardo Mateo⁸¹³. La falta de más datos, a la espera de continuar con las investigaciones sobre este tema, no permite emitir más conclusiones salvo la que confirma esta coyuntura: independientemente de que cambiasen los artífices que ocuparon el cargo de Maestro Mayor, quien estaba ostentando el cargo de Teniente no era sustituido hasta que o bien fallecía o bien rechazaba su puesto alegando avanzada edad o cualquier otro motivo.

Paralelamente a estos trabajos, Felipe Bernardo tampoco dejó de atender a la carpintería. En torno a las mismas fechas que sucedieron estos hechos, el maestro realizó un confesionario de madera para la Catedral por el que cobró, aportando los materiales necesarios, seiscientos sesenta reales de vellón⁸¹⁴. De igual forma, volvió a erigir un altar para una función de honras, cerro la nave donde se colocó y confeccionó un sitial para que en él se acomodase el obispo. Rubricando el recibo que emitió por los cincuenta reales de vellón con el que se le agradeció su trabajo, se observó en él como el maestro seguía haciendo alarde de su condición de carpintero:

“Yo Felipe Bernardo Mateo maestro carpintero vecino de esta ciudad he recibido de dicho señor don Francisco Navalón cincuenta reales de vellón que tengo de propina en dicha función de honras por el trabajo de cerrar la nave, hacer el altar en madera y el sitial del señor obispo con otras cosas sueltas. Y por la verdad y para abono de dicho señor lo firmo en Cuenca a veinte de septiembre de mil setecientos y cuarenta y seis días.

Felipe Bernardo Mateo. [Rubricado]”⁸¹⁵.

Esto mismo ocurrió cuando el Cabildo recurrió a él para volver a adornar el espacio que había quedado libre en el retablo mayor tras haberse desmantelado la coronación que compuso Jaime Bort. Por haber descompuesto esta pieza, se pensó que conocía bien la obra y que sabría dar, como ensamblador y retablista, con la solución para adecentar dicha estructura. La traza que presentó el Teniente de Maestro Mayor ante el Cabildo a 9 de febrero resultó ser muy convincente a sus expectativas y se le instó a que, sin dilación, compusiese las condiciones. Tal vez considerando que el coste era elevado o por carecer de la técnica escultórica que se haría precisa al componer determinadas partes de la coronación, Felipe Bernardo Mateo ajustó con el escultor José Villareal la hechura completa del conjunto y ambos firmaron la declaración que compuso y que quedó fechada apenas un día después. Además de este texto, ambos trazaron un dibujo lo que confirma que sabían realizar este tipo de composiciones. Sin embargo, y al

813 A. C. C. Sección Fábrica. Serie obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. 1. 22. Fol. 5.

814 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 416 r.

815 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 33. Expediente 3. 8. Fol. 10 r.

contrario de lo que ocurre con el escrito, este documento no aparece junto al grueso de legajos que recogen lo efectuado en este conjunto.

Felipe Bernardo Mateo hizo en primer lugar especial hincapié en que el material a utilizar sería la madera de pino seca por ser la más apropiada. Cualquier tipo de junta o sujeción se haría por la parte de atrás de la estructura afectando esto mismo a cartelones, figuras y respaldo; en el caso de los medio relieves se usarían tubillones o tarugos de madera y toda la clavazón necesarias para asegurarlo al máximo a fin de evitar los males que, por no haberlo correctamente, habían afectado de forma negativa a todo el retablo. Además de estos elementos, el maestro informaba de la posibilidad de que el espacio principal se decorase con un relieve en el que se ejecutarían “padre, hijo y señora”. Sin duda, la altura a la que se ubicaría haría difícil la asimilación de la imagen a los fieles por lo que puntualizó que todo se hiciese con las proporciones oportunas. Se demuestra así que Felipe Bernardo Mateo no sólo era conocedor de los aspectos más prácticos de su trabajo sino que era capaz de atender a las disposiciones matemáticas que evitaban errores o fallos. Por esto mismo tampoco se podía confeccionar un nicho que cubriese lo que denominó como “vidrio pintado con el santo Cristo” ya que se debía respetar una altura que no excediese de los arbotantes; muy probablemente, proporción y perspectiva fueron los principales condicionantes que llevaron al artífice a emitir esto. Sobre una cornisa se dispondría un tablero donde, tal vez en relieve, se desarrollaría el árbol de David bajo la figura de la Virgen en una nube. Llama la atención el hecho de que el maestro recomendase ejecutar un cornisamiento donde refleja una clara influencia de técnicas de tradición mudéjar que sin duda debía conocer por los numerosos alfarjes o techos de par y nudillo que cerraban las parroquias conquenses. Su elaboración se basaba en el empleo de varios fragmentos dispuestos en paralelo sobre los lados largos del espacio a cubrir; en torno a esta estructura se irían situando el resto de elementos -conocidos como peñazos- para que quedasen a la vista⁸¹⁶.

Habla así mismo el maestro de situar dos reyes en esta misma zona aunque, por la

816 Esta técnica no obstante era mucho más empelada, como se ha mencionado, en techos planos. Es más fácil entender a estos elementos con otro tipo de expresiones tales como *cintas de madera formando lazos*. Para comprender mejor estos planteamientos se ha consultado FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio: “Mirador de la Qubba Mayorr (Lindaraja). En *Archivo Español de Arte*. Tom. 82. Núm. 328, Madrid, CSIC, 2009, pp. 327-353; TRUJILLANO, María Teresa: “Restos Mudéjares de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada: El alfarje de la sala capitular”. En *III Semana de Estudios Medievales: Nájera 3 al 7 de agosto de 1992*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1993, p. 260.

manera de expresarse, se intuye que tal vez se pudiese prescindir de ellos. Más allá de puntualizar que unas cartonas –cartelas ¿?- que se iban a hacer debían quedar en consonancia, apenas se extraen más datos concretos de las palabras de Felipe Bernardo Mateo que ayuden a configurar el aspecto que se dio a raíz de esta reforma a la zona alta del retablo mayor de la Catedral de Cuenca. Anotó que todos los materiales debían correr -a excepción del hierro- por cuenta del maestro o maestros que hiciesen la obra y que tenía que quedar concluida a 15 de mayo de aquel mismo año para que fuese juzgada antes de dorarla y estofarla.

Con el apoyo de uno de los canónigos del Cabildo como fiador, tanto el Teniente de Maestro Mayor como el mencionado escultor José Villarreal se obligaron a llevar a buen término todas estas indicaciones por un precio de tres mil reales de vellón. Al contrario de lo que era común en el obispado -dividir los pagos que recibirían por ello en tres partes que serían entregadas al principio, a mediados y al finalizar las obras, Felipe Bernardo hizo una interesante división a plazos y por semanas de lo que se le debía hacer efectivo. De aquí se deduce que muy probablemente no contaba con la cantidad suficiente para abordar esta empresa lo que le condujo no sólo a asociarse con otro artífice, sino también a no poder recibir el pago por su trabajo tal y como era costumbre⁸¹⁷.

Quedando conforme el Cabildo con esta propuesta y considerando que nadie mejor que él podía hacer este remate, se dio principio a los trabajos que se concluyeron en el tiempo establecido. Se abonaron al maestro un total de tres mil ochenta y siete reales de vellón –cierta cantidad por haber tenido que comprar plomo para sentar varias piezas que no quedaban suficientemente seguras sólo ancladas con clavos- y, declarando que todo estaba bien, por parte de los canónigos de la Catedral se decidió dorar la pieza para conferir mayor hermosura al conjunto, pintar lo blanco de tres vidrieras que estaban encima del retablo y retocar incluso la imagen de la virgen que contenía este altar⁸¹⁸.

Más allá de esta incursión y motivado por la influencia que en él ejerció fray Vicente Sevilla, de quien se convirtió en un estrecho colaborador, Felipe Bernardo Mateo fue desvinculándose de la carpintería y la retablística a lo largo de los últimos años que estuvo trabajando en la Catedral. Así, a finales de 1747 a raíz de considerarse estrecha y

817 Véase para comprender mejor esta declaración el DOCUMENTO 17 del apéndice documental.

818 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fols. 422 r. y 422 v.

poco apropiada la capilla donde se albergaban la reliquia del dedo de san Julián, se le encargó determinar cómo poder ensanchar dicho espacio causando los menores riesgos y gastos. A pesar de no poderse contrastar si se siguieron sus indicaciones, las palabras del maestro al respecto confirman que conocía la disciplina en que trabajaba:

“[...] Y le ha dado a entender [por Felipe Bernardo] será el de sacar la reja más afuera y fijarla donde están las molduras de adorno de yeso, haciéndoles medio punto para sacar el arco [...]”⁸¹⁹.

De igual forma, durante el mes de septiembre de 1748 se le pidió que expusiese si era posible o no mudar la sacristía a la sala capitular por considerar este espacio más adecuado. Para ello se le demandó, como maestro de obras inteligente que era, que hiciese planta y condiciones pero a 1 de junio del año siguiente nada tenía hecho y se le pidieron las oportunas explicaciones. Alegando estar ocupado en otros menesteres, informó que con brevedad y haciéndose acompañar por el Maestro Mayor, abordaría este encargo. Ambos presentaron dos propuestas que valoró el Cabildo aceptando una de ella y recalando que les importaba sobremanera el que se ejecutase también una suntuosa cajonería⁸²⁰.

Más allá de esta participación, no se vuelve a relacionar a Felipe Bernardo Mateo con esta empresa -que en los años siguientes tuvo especialmente ocupado al Maestro Mayor- aunque no se puede decir lo mismo de la actividad conjunta de ambos. Fue a raíz del tanteo de la parroquia de san Esteban de Cuenca cuando se les vuelve a localizar, ya en 1749, trabajando como iguales. Con anterioridad, el propio fray Sevilla había emitido las condiciones con que reformar las bóvedas y la torre de este templo cuya factura recayó en un desconocido maestro de cantería de nombre José Pérez. Al terminar lo que tenía contratado y pedir que se le hiciese efectivo el último de los pagos que se le restaba por abonar, pidió al Cabildo que el Maestro Mayor pasase a juzgar su trabajo. Una vez más, éste y su teniente acudieron mancomunados a tantear que se había hecho siendo muy claros en sus percepciones: no sólo no se habían introducido mejora sino que se hacían patentes numerosos errores y faltas. Ante esto, el mencionado José Pérez les acusó de ser un tanto alarmistas y declaró que ambos no habían hecho “[...] la declaración en términos compositivos más verdaderamente de juez [...]”. Por esta razón, a pesar de la gran estima y consideración con que los dos eran tenidos se les

819 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1747. Libro 219. Fol. 113 v.

820 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1748. Libro 220. Fols. 37 v., 38 r., 55 r., 60 r., 66 r., 68 v. y 69 r.

instó “[...] para que en adelante no hagan semejantes declaraciones [...]”⁸²¹.

No cabe duda de que la trayectoria profesional que demostró Felipe Bernardo Mateo a lo largo de todo el periodo en que estuvo trabajando para el Cabildo de la Catedral de Cuenca fue creciendo y evolucionando hasta alcanzar el nivel de que su persona fuese equiparada con la del mismo Maestro Mayor. Su carácter multidisciplinar es innegable y se manifiesta como un auténtico hombre de su época. A esto se debe añadir, antes de concluir este capítulo y a modo de resumen de lo que fue su carrera, que la última de las referencias documentales que le sitúa trabajando para la mesa capitular conquense demuestra cómo, no quedándole muchas facetas por abordar, dedicó sus últimos años a una nueva disciplina: la fontanería. Durante 1456 y 1457, esta fue la principal ocupación que tuvo en la Catedral y fue reconocido incluso como fontanero:

“Fontanero.

Item se les abonaron 231 reales que satisfizo en los siete años hasta fin de 1756, los 165 reales a Pedro Tendillo fontanero y los 66 reales a Felipe Bernardo Mateo que le sucedió en los dos años últimos. Consta de recibos que entregó”⁸²².

821 Estas dos referencias, al igual que el resto de la información aquí expuesta sobre este episodio, están extraídas de una carta que envió el mayordomo de la fábrica de san Esteban, don Francisco García, a don Diego de Viana Provisor General de Cuenca.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 36. Fol. 2 r.

822 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 443 r.

4.4

Introducción al papel desempeñado por los frailes arquitectos en consonancia a la cultura arquitectónica de Cuenca entre 1680 y 1750

4.4.1

Breve contextualización a la figura de los frailes arquitectos en Cuenca durante el periodo barroco

Diversos estudios han destacado el importante papel que desempeñaron en el ámbito de la arquitectura los frailes arquitectos durante los siglos XVII y XVIII⁸²³. El análisis de sus facetas profesionales y su vinculación laboral a zonas geográficas concretas de la península⁸²⁴ ha centrado estos trabajos que ayudan a completar el panorama de la

823 A modo de compendios globales sobre este tema ténganse en cuenta PITA GALÁN, Paula: “Los arquitectos religiosos y las obras de ingeniería”. En *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011, pp. 1109-1117; CANO SANZ, Pablo: *Fray Antonio de san José Pontones. Arquitecto jerónimo del siglo XVIII*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia - CSIC, 2006, pp. 81 a 93; MATEOS GÓMEZ, Isabel - PRADOS GARCÍA, José María - LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia: *El arte de la orden jerónima*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1999, pp. 315 y ss.; LEÓN TELLO, Francisco José - SANZ SANZ, M^a Virginia: *Estética y Teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVII...*, op. cit.

824 Sin pretender en ningún momento infravalorar la suma importancia que el papel de estos artífices jugó en los territorios hispánicos de América, se atiende aquí a una relación de estas investigaciones en el caso concreto de la Península Ibérica por su relación indudable con el territorio castellano manchego. Con el fin de atender a una exposición general que contextualice este tema pueden tenerse en cuenta, entre otras muchas, las siguientes publicaciones: GIL SAURA, Yolanda: *Arquitectura barroca en Castellón...*, op. cit., pp. 258-260; BÉRCHEZ, Joaquín - GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Visiones y mentalidad arquitectónica de un maestro del siglo XVIII. La Descripción breve de las medidas y magnificencia... del convento de Santa Clara de Játiva, por Fray José Alberto Pina”. En *Ars Longa*. Núms. 14 – 15. Valencia, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, 2005-2006, pp. 195-216; ARCINIEGA GARCÍA, Luis: *El monasterio de san Miguel de los Reyes*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001; PITA GALÁN, Paula: “Los frailes arquitectos y el urbanismo compostelano: Informes, peritajes y proyectos”. En *Actas del XVIII Congreso del CEHA*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2012; _____: “Monjes capitulares y frailes arquitectos: dos aspectos de la maestría de obras en el monasterio de san Martín Pinario (siglos XVI-XVIII)”. En *Galicia monástica*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela, 2009,

cultura arquitectónica hispánica del barroco. La capacidad que estos tuvieron como tracistas de obras junto con su relevante labor como teóricos de la arquitectura constituyen vertientes de investigación de considerable interés.

Sin embargo, para el caso de Castilla la Mancha en general y, es especial en lo tocante a la ciudad de Cuenca y su obispado, no se ha realizado ningún trabajo completo que atienda a la figura y producción de los frailes arquitectos durante el barroco. Sí existen referencias puntuales sobre clérigos de cierto renombre como fray Alberto de la Madre de Dios -quien a lo largo del siglo XVII desempeñó su actividad en Toledo, Ciudad Real, Guadalajara, Cuenca y la corte-, el hermano jesuita Francisco Bautista⁸²⁵ -difusor junto a fray Lorenzo de San Nicolás de la cúpula encamonada y figura clave en la región-, fray Antonio de San José -murciano de nacimiento y tracista de la parroquia de Golosalvo en Albacete- o fray Vicente Sevilla -quien llegó a ostentar el cargo de Maestro Mayor de la Catedral de Cuenca-⁸²⁶. El caso de otros artífices no ha contado con la misma suerte y son muchas las lagunas existentes sobre este tema.

Junto a la biografía expuesta en este tesis doctoral del que fue Maestro Mayor de la Catedral fray Domingo Ruiz y las referencias presentadas al respecto de otros clérigos que actuaron en el templo como fray Francisco de san José o fray Fernando de Santa Teresa, con el fin de aportar un pequeño grano de arena a tan interesante vertiente de la producción arquitectónica del barroco conquense, a continuación se presenta una nueva biografía completada de uno de los religiosos que más representatividad alcanzó no sólo en la región sino también en la corte madrileña: don Bartolomé Ferrer.

A los datos que de él se conocían relacionados tanto con su condición de artista práctico como alusivos su capacidad como teórico⁸²⁷, se añaden ahora nuevas informaciones que

pp. 537-560; AA. VV.: *Historia de Valladolid*. Vol.5. Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1980, pp. 302 y ss.

825 Cf. AA. VV.: *Historia del arte en Castilla la Mancha*..., op. cit., pp. 344 y 347; BARRIO MOYA, José Luis: "Cuenca barroca". En *Cuenca, mil años de arte*. Cuenca, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial de Cuenca, 1999, pp. 271-326; _____: *Arquitectura barroca en Cuenca*..., op. cit., pp. 213, 217 y 218; _____: "El hermano Francisco Bautista y la desaparecida fachada de la Catedral de Cuenca"..., op. cit., pp. 57-64; BONET CORREA, Antonio: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto "Diego Velázquez", 1961, pp. 31-33; KUBLER, George: "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII"..., op. cit., pp. 62-68.

826 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura barroca en Cuenca*..., op. cit., pp. 296-318; _____: "Arquitectura y arquitectos en el tiempo de Carlos II"..., op. cit., pp. 33-36; BERMEJO DÍEZ, Jesús: *La Catedral de Cuenca*..., op. cit., pp. 102-106 y 280-281.

827 Estos escasos análisis han abordado la figura del clérigo desde un punto de vista profesional atendiendo a sus facetas de tratadista y cartógrafo dando lugar a breves pero interesantes disertaciones que serán muy

ayudan a completar su faceta profesional, que abarcó un buen número de disciplinas artísticas, y personal. Así mismo, la localización de un manuscrito de su texto *El buen zelo* anterior a su fecha de publicación constituye un excelente ejemplo de cómo se gestaban este tipo de escritos incluso antes de llegar a la imprenta.

4.4.2

El peculiar caso del licenciado don Bartolomé Ferrer y su relación con el Cabildo de la Catedral de Cuenca.

ORÍGENES DE DON BARTOLOMÉ FERRER Y AÑOS DE FORMACIÓN EN MADRID.

A pesar de haberse supuesto durante muchos años que Bartolomé Ferrer nació en la villa conquense de Moya⁸²⁸, el hijo de Juan Ferrer e Isabel Chumillas es natural del pueblo conquense de Las Salinas de Fuente del Manzano -aldea de Moya- y allí vino al mundo en 1655⁸²⁹. De cómo transcurrió la niñez y juventud del futuro clérigo nada se sabe al igual que sigue resultando una incógnita todo dato concreto sobre su primitiva formación. Atendiendo a las propias palabras de Ferrer, en fecha imprecisa se trasladó a Madrid *con un decente empleo* siendo allí donde *el tiempo que podía usurpar à mi ocupación, le empleaba en la compañía de Jesus, oyendo las ciencias Mathematicas, en el Colegio Imperial, debaxo de la enseñanza de los Reverendos Padres Cathedráticos, en estas nobles facultades; el Padre Francisco Petrey y el Padre Diego Kressa, comuniqué con muchos Architectos, Pintores, Escultores, y personas de genio, y*

tenidas en cuenta en el desarrollo de este capítulo y se reseñarán en el lugar más oportuno.

No obstante, sirva como ejemplo SANZ SANZ, M^a Virginia: “El Tratado de arquitectura de Bartolomé Ferrer (1719)”. En *Revista de Ideas Estéticas*. Madrid, CSIC, 1978, pp. 19-37.

828 Éste y otros datos sobre su vida personal a modo de breve biografía se recogen en PRIEGO SÁNCHEZ-MORATE, Hilario - SILVA HERRANZ, José Antonio: *Diccionario de Personajes Conquenses (nacidos antes del año 1900)*..., op. cit., p. 141.

829 Esta afirmación se extrae de la lectura de uno de los libros de Mayordomía de Olmeda de la Cuesta (A. D. C. Sección Parroquias. P. 1079. Libro de la Mayordomía de la fábrica de Olmeda. Fol. 1079) donde el visitador Domingo Lope de Juan registró que en los años de 1719 y 1721 Bartolomé Ferrer -natural de la referida villa de La Fuente del Manzano- contaba con 64 y 66 años respectivamente. Este y otros datos fueron presentados en TORRALBA MESAS, Desirée: “El Buen Zelo. Tratado Geométrico por el licenciado Bartolomé Ferrer. 1716”. En *La Multiculturalidad en las artes y en la arquitectura*. Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. Canarias, Gobierno de Canarias – Conserjería de Educación, Cultura y Deportes – Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, Anroart Ediciones, 2006, p. 518.

habilidad, de quien observé muchas adevvertencias⁸³⁰.

Fue por tanto en la capital de España donde Ferrer debió recibir la mayor parte de su educación en general y, en particular, donde se instruiría en materia arquitectónica. Su dedicación para con esta disciplina no tuvo que ser poca tal y como lo pone de manifiesto el que estuviese capacitado para publicar en 1719 un tratado de arquitectura bajo el título *Curiosidades utiles. Arithmetica, Geometrica y Architectonica. O sea la regla del oro arithmetica. El buen zelo, tratado geométrico. Y el curioso architecto ò Cartilla de Architectura*⁸³¹. No obstante y en este mismo escrito, Ferrer tampoco dudó en destacar como su capacidad y sus conocimientos iban más allá de una mera formación intelectual y alcanzaban aspectos totalmente prácticos. En este sentido, el clérigo enunciaba *pasan de más de treinta años que con todo efecto [...] he dado varias plantas, alzados y disposiciones para muchas obras*⁸³². Este dato coincide con el momento en que Bartolomé Ferrer recibió el nombramiento de su cargo como párroco de la iglesia de la localidad conquense de Olmeda de la Cuesta y sus anejos. Concretamente, este hecho tuvo lugar en 1688⁸³³ y es a partir de esta fecha cuando la documentación consultada aporta una importante cantidad de datos que vienen a justificar que Ferrer sí se dedicó profesionalmente de forma práctica a la arquitectura y que, en todo momento, su quehacer quedó vinculado a las pretensiones, decisiones y pareceres del Cabildo de la Catedral de Cuenca dada la destacada consideración con

830 FERRER, Bartolomé: *Curiosidades utiles. Arithmetica, Geometrica y Architectonica. O sea la regla del oro arithmetica. El buen zelo, tratado geométrico. Y el curioso architecto ò Cartilla de Architectura*. Madrid, por Eusebio Fernández de Huerta, 1719. [Edición Facsímil, Oviedo, Librería Galgo, 2001, pp. 111, 139 y 140].

831 En esta obra, Ferrer compila una serie de premisas y recomendaciones con las que aleccionar a los maestros de obras. Si bien no se puede decir que los criterios enunciados por el autor resultasen novedosos o llamativos dentro de lo que se viene a conocer como tratadística arquitectónica, sí que resulta una obra útil y fácil de entender para los estudiosos.

Para comprender la importancia de este texto y su significación dentro del ámbito de las publicaciones sobre arquitectura de la edad moderna es indispensable consultar SANZ SANZ, M^a Virginia: “El Tratado de Arquitectura de Bartolomé Ferrer (1719)”..., op. cit., pp. 19-37; PEÑA VELASCO, Concepción de la: “La biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras del siglo XVIII en Murcia”. En *Imafronte*. Núm. 1, Murcia, Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 1985, pp. 78-79; RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, Alfonso: *El siglo XVIII. Entre tradición y Academia*, Madrid, Sílex Ediciones, 1994, p. 50.

832 FERRER, Bartolomé: *Curiosidades utiles*..., op. cit., p. 220.

833 Esta información ha sido extraída de los mismos documentos citados en la nota al pie 1.

Así mismo, hay que dejar constancia de que la consecución de la corona y grados por parte de Bartolomé Ferrer quedó anotada y registrada en el libro de Órdenes Generales en 1679 fecha a partir de la cual ya quedó totalmente vinculado a la vida clerical.

A. D. C. Libros. Órdenes Generales. Libro 1.73.B. Fol. 296.

que este organismo le tuvo en cuenta. De esta manera, se refuta el que ha sido entendido como principal rasgo de la personalidad artística del cura de Olmeda: una disposición intelectual y teórica alejada de la práctica profesional de la arquitectura⁸³⁴. Es más, a lo largo de este mismo capítulo se justifica como la predisposición de Ferrer hacia las artes no quedó reducida a dicho ámbito ya que se le ha localizado demostrando sus conocimientos en disciplinas tan dispares como la retablística, el bordado y diseño textil o la cartografía.

DIFERENTES ACTUACIONES ARTÍSTICAS DE DON BARTOLOMÉ FERRER y SU RELACIÓN CON EL CABILDO CONQUENSE.

PRIMERAS INCURSIONES DE DON BARTOLOMÉ FERRER EN EL ÁMBITO DE LA ARQUITECTURA Y LA RETABLÍSTICA.

Desde el mismo momento en que Bartolomé Ferrer llegó a la parroquia que le fue encomendada volcó todos sus esfuerzos en remodelar, acondicionar y adecentar el templo⁸³⁵, siendo esta actuación una de las más completas que se pueden localizar a lo largo de toda su trayectoria ya que no sólo abarcó la práctica constructiva sino también intervenciones relacionadas con la retablística y la ornamentación.

A 18 de junio de 1695, Ferrer remitió una misiva al cabildo conquense en la que exponía que las obras que él mismo había diseñado y dirigido para mejorar la iglesia se habían concluido y se tenían dadas por buenas por lo que era preciso que se le remitiese el dinero que aun le restaba por cobrar⁸³⁶.

834 El carácter teórico de Bartolomé Ferrer y la ausencia de una faceta práctica en su persona han sido puestos de manifiesto por SANZ SANZ, M^a Virginia: “El Tratado de Arquitectura de Bartolomé Ferrer (1719)”..., op. cit., p.112; LEÓN TELLO, Francisco José – SANZ SANZ, M^a Virginia: *Estética y Teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*..., op. cit., p. 82.

835 Con anterioridad (1658), este edificio ya había sido objeto de algunas mejoras y reformas bajo la dirección de quien por aquel momento ostentaba el cargo de Maestro Mayor del Obispado: Juan del Pontón.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Diócesis. Legajo 162. Expediente 1. 24.

De igual forma, es bastante probable que no se diese por rematada la hechura del templo en los años posteriores ya que hay constancia documental de que en 1691 todavía se seguía trabajando en el edificio.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1691. Libro 164, Fol. 74 v.

836 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1695. Libro 168. Fol. 79 v.

“Leyose petición del licenciado don Bartolomé Ferrer cura y mayordomo de la iglesia de Olmeda de la Cuesta en que suplicaba al cabildo respecto de haberse concluido la obra que ha diseñado y hecho en dicha iglesia como constaba del testimonio que presentaba de Francisco Montón notario de la audiencia episcopal de esta ciudad ante quien se ha dado por buena la dicha obra se sirviese el cabildo de mandar pagar la cantidad que se restaba”.

Gracias a la localización de esta referencia se puede asegurar que ya por aquellas fechas el clérigo mantenía una relación cuanto menos cordial con el capítulo conquense y que sus contactos, más allá de algo personal, abarcaban su faceta profesional como figura versada en la práctica constructiva.

No se han localizado ni las declaraciones ni las trazas efectuadas por el clérigo pero los trabajos ejecutados debieron afectar a la estructura de la primitiva parroquia. Los orígenes de este edificio datan de mediados del siglo XVI y ya en 1569, con 50 vecinos empadronados en la villa, se habían erigido 2 naves -aun restaba por hacer una tercera-, la sacristía, una capilla para albergar la pila bautismal y se tenía compuesto un retablo de talla y pincel. Diez años más tarde, el maestro de cantería Toribio Martínez edificó una tercera nave y, poco después, se levantó una portada de corte clásico con seis contrafuertes al exterior⁸³⁷. (Fig. 1)



Fig. 1. Imagen parcial del exterior de la parroquia de Olmeda de la Cuesta.

Gracias a lo propuesto por Ferrer, hoy se puede contemplar un templo de tres tramos con su nave central cubierta por bóvedas de arista enmarcadas por arcos fajones y formeros de medio punto que descansan sobre pilastras (Fig. 2). Llama la atención como se hizo recaer el arranque de dichos arcos -a excepción del toral que marca la capilla mayor-, no en el capitel sobre el que deberían descansar, si no situándolo sobre una lágrima de yeso de perfil mixtilíneo en la que se dispusieron varias molduras a

837 AA. VV.: Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca..., op. cit., pp. 204-205.

modo de entablamento. No habiéndose producido restauraciones posteriores, hoy en día todavía puede observarse la policromía que se infirió al conjunto a raíz de esta reforma y que viene a demostrar que Ferrer también tenía muy presentes los aspectos decorativos con que engalanar una construcción. El intradós de los arcos se ornamentó con roleos que se retuercen en el reducido espacio al que se adaptan mientras que para aderezar las citadas bóvedas se dibujaron varios perfiles que generan formas geométricas rectangulares y cuadradas que, a su vez, enmarcan óvalos. El uso de este tipo de fajeados o labores pintadas no era extraño aunque son escasos los ejemplos que se han localizado en el obispado conquense.



Fig. 2. Detalle del interior de la parroquia de Olmeda de la Cuesta. Se aprecia, además de la disposición del espacio, la cubrición debida a Bartolomé Ferrer todavía decorada con los motivos que por él fueron marcados.

De igual forma, se edificó en este momento un coro en alto y se añadió una decoración de claro estilo barroco a una de las capillas que se compuso en la zona inferior; cubierta con una bóveda de media naranja sobre pechinas, su estilo enlaza con los motivos que se desarrollaron en el resto del templo.

Este mismo afán de Ferrer por adecuar el conjunto a los gustos de la época le llevó a no limitarse a actuar sólo en los elementos estructurales. En torno a 1698, además de adecentarse un arco, hizo que se cubriese por completo el suelo con nuevas baldosas,

mandó retejar en su totalidad el edificio y encargó elaborar una pila de agua bendita, una sillería completa y varios chapiteles. Para todo ello, él mismo compuso los memoriales necesarios y diseñó cada elemento⁸³⁸. A fin de culminar su obra, y una vez mandado dorar el retablo mayor⁸³⁹, Ferrer instó al Cabildo de la catedral en 1705 a que le permitiese construir dos retablos colaterales que enmarcasen la puerta principal.

“Atendiendo su merced al celo, al trabajo y cuidado y devoción del Licenciado don Bartolomé Ferrer cura de esta villa y por qué ha obrado por sus manos y gran inteligencia y que su fin es que todo quede con la perfección que se requiere en la iglesia, pareciéndole que sólo falta para la coronación de su obra la correspondencia de dos colaterales junto a la puerta, principales y correspondientes daba y dio comisión a don Bartolomé Ferrer [...]”⁸⁴⁰.

Todas estas premisas ponen de manifiesto la visión de conjunto que el clérigo debió tener desde el mismo momento en que principió las obras de remodelación de la parroquia y el hecho de que su participación activa en las mismas fuese continua. Sin embargo, las numerosas pérdidas de bienes muebles que ha sufrido esta parroquia, en especial durante la Guerra Civil, impiden contemplar la que debe ser entendida como una auténtica actuación global y unitaria dirigida por un mismo artífice para un mismo espacio.

Paralelamente al diseño, dirección y control de lo que se estaba ejecutando en la iglesia de Olmeda de la Cuesta y con anterioridad a 1698, Bartolomé Ferrer realizó una traza para erigir una nueva capilla mayor en la parroquia de Torrubia del Campo. Este dato desconocido hasta la fecha demuestra que no se dedicó con exclusividad a la reforma de su parroquia; como él mismo declaraba en sus escritos, había participado en no pocas remodelaciones de templos del obispado conquense.

En el caso de la iglesia de Torrubia, el artífice se encontró con un edificio de tipología típicamente conquense de una única nave realizada en cantería y cubierta con madera a excepción de la zona de la Capilla Mayor que se cerraba con bóveda de crucería. A partir de 1645, y en especial desde 1685, quedan registrados en los libros de visita de la parroquia continuas advertencias sobre el estado ruinoso del edificio, sobre haberse

838 Las citadas trazas tampoco se han conservado y sólo se conocen esta referencia documental que se encuentra en:

A. D. C. Sección Parroquias. P. 1079. Libro de la Mayordomía de la fábrica de Olmeda. Fol. 18 v.

839 A. D. C. Sección Parroquias. P. 1079. Libro de la Mayordomía de la fábrica de Olmeda. Fol. 31 r.

840 A. D. C. Sección Parroquias. P. 1079. Libro de la Mayordomía de la fábrica de Olmeda. Fol. 36.

caído la campana de la torre ocasionando graves daños y sobre la necesidad de tenerse que haber construido un tabique en el presbiterio para separar este espacio del resto del templo a fin de mantener su integridad⁸⁴¹.

Perdido el libro de visitas que abarcaba el periodo de setenta años comprendido entre la citada fecha de 1685 y 1745, nada se conocía hasta el momento de lo acontecido a nivel constructivo en este templo durante este intervalo de tiempo. Con el paso de los años, la ruina del edificio debió agravarse y, a finales del siglo XVII la situación llegó a ser insostenible. A este respecto, se ha localizado un legajo en el Archivo Diocesano de Cuenca donde quedó registrado todo el proceso de remodelación a que fue sometido el templo desde 1690 siendo la capilla mayor uno de los espacios donde más se tuvo que actuar.

Ante la coyuntura de tener que abordar esta reforma, el párroco y varios mayordomos no dudaron en encargar a *maestro de inteligencia* el diseño de unas trazas. El agraciado con tal petición no fue otro que don Bartolomé Ferrer quien se trasladó de inmediato a Torrubia para valorar el lugar donde se debía erigir la capilla. Pocos días después, presentó al provisor general de Cuenca, don Francisco Arcadio Sánchez “[...] testimonio, traza y declaración [...]”. Paralelamente, y ante la falta de condiciones, se encargó al maestro de cantería trasmerano Gregorio Díaz de Palacios la ejecución de las mismas. Toda esta documentación fue enviada al Maestro Mayor de obras del Obispado, por aquel entonces fray Domingo Ruiz, quien se pronunció de la siguiente manera:

“Y habiendo visto la traza y condiciones he hallado que la traza está conforme arte y las condiciones hechas están ceñidas a la planta y alzado de dicha capilla que se pretende ejecutar en la parroquial de Torrubia. Que ejecutándola dicha capilla conforme la planta y alzado quedará con toda hermosura y fortaleza [...]”⁸⁴².

Si bien no se ha localizado el alzado elaborado por Bartolomé Ferrer, sí que se incluyó en el cuadernillo donde se compiló la documentación surgida de todo el proceso constructivo de la obra la traza de la planta por él diseñada (Fig. 3). A pesar de encontrarse dañada por la humedad, en ella se aprecia claramente la disposición del templo y la forma que se debía otorgar a la zona del presbiterio. Para generar este

841 Estos datos referentes a la iglesia de Torrubia del Campo han sido extraídos de AMORES TORRIJOS, Manuel: *Torrubia del Campo de la tierra de Uclés...*, op. cit., pp. 118- 125.

842 Toda la información referente al papel desempeñado por Bartolomé Ferrer en el diseño de la dicha Capilla Mayor así como lo tocante al proceso constructivo de la misma se encuentra en: A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1098-13. Sin foliar.

dibujo, el clérigo utilizó una misma tonalidad de tinta pero se ayudó de diferentes trazos y texturas para dejar mucho más claras sus ideas.

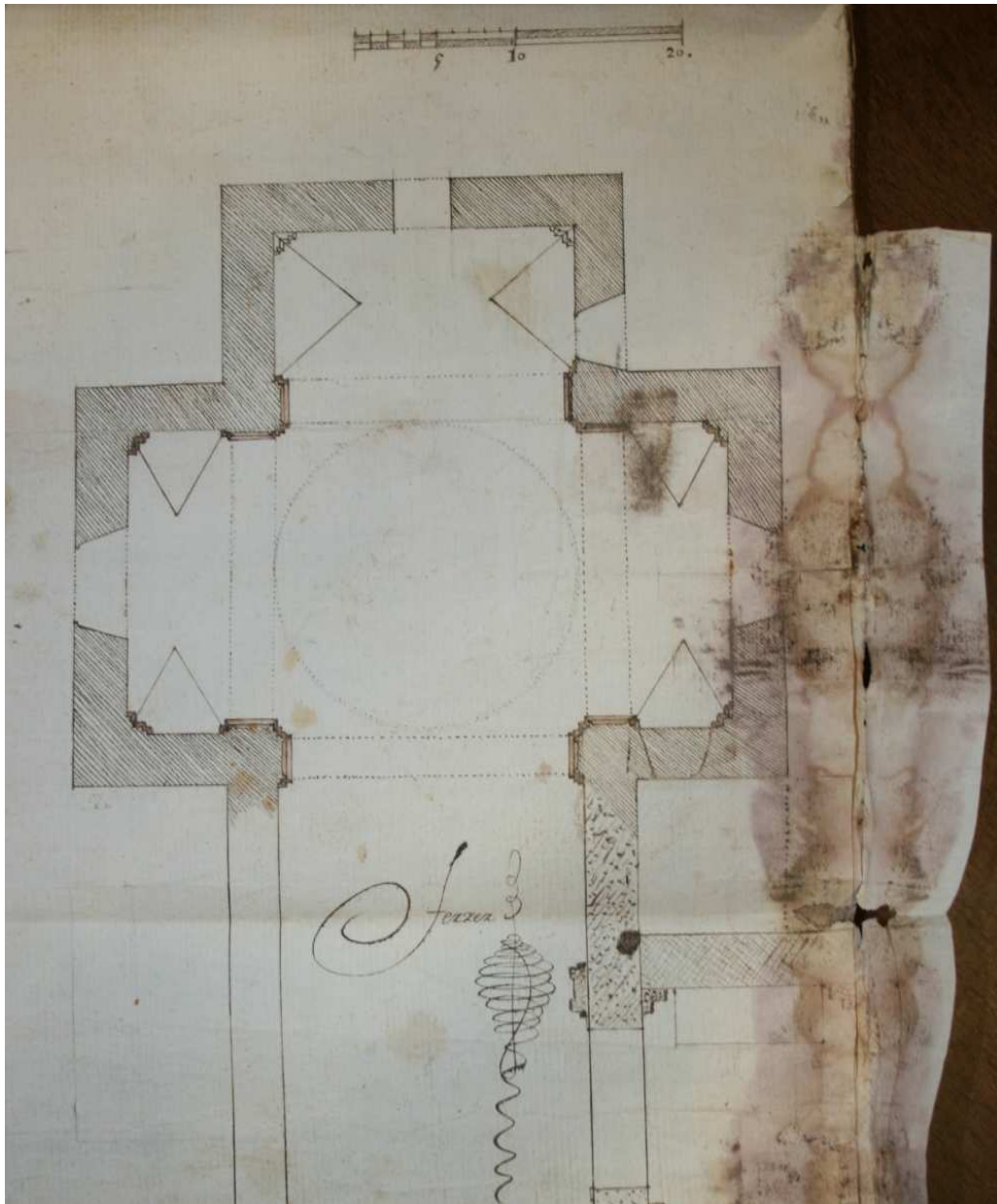


Fig. 3. Planta de la Capilla Mayor de la parroquia de Torrubia del Campo. Don Bartolomé Ferrer. 1690.

Observando de forma detallada esta tras, además de apreciarse la escala con que fue compuesta, se aprecia cómo la concepción plasmada por Ferrer para adecuar esta zona del templo se basó en desarrollar un espacio centralizado, cubierto mediante una cúpula de la que no se detalló el tipo de decoración que la ornamentaría, al que se añadirían tres zonas secundarias rematadas mediante bóvedas con lunetos. Para configurar este espacio Ferrer cruzó dos rectángulos de lado menor igual cuya intersección generaría las arcadas que delimitarían la zona central; desde un punto de vista geométrico, se trata

de un círculo inscrito en un cuadrado⁸⁴³.

Incluso observando la parroquia de Torrubia desde lejos, se aprecia como la Capilla Mayor que se edificó siguiendo las indicaciones del párroco de Olmeda constituye uno de los elementos más significativos del conjunto (Fig. 4).



Fig. 4. Vista panorámica de la parroquia de Torrubia del Campo. Al fondo a la derecha, Capilla Mayor.

Contemplando así mismo el conjunto desde el interior, parece que los espacios laterales de esta capilla se tuvieron que reducir con respecto a la proporción original plasmada en la planta de Ferrer; los lunetos apenas son perceptibles y su profundidad es relativa. De lo que no cabe duda es que se siguió con exactitud el diseño del maestro.

Por esta misma razón, se puede afirmar que el alzado de esta Capilla Mayor de Torrubia responde a las premisas dictadas por el clérigo. Pilastras corintias adosadas al muro con fuste cajeado sustentan un entablamento que se retranquea para adaptarse al espacio (Fig. 5). Esta misma disposición se aplicó a la nave del templo por lo que la influencia de los gustos de Ferrer no se concentró en este edificio sólo en el presbiterio sino que terminó por abarcar todo el conjunto.

843 Con posterioridad, este y otros posibles diseños de capillas mayores pudieron inspirar a Ferrer a la hora de insertar en su tratado de 1719 la planta de una iglesia (Fig. 6) de cruz latina rematada con este modelo de capilla. Así mismo, el autor empleó esta modalidad estructural para justificar, tomando como fuente a Euclides, el uso de los cuerpos cubos a la hora de edificar.

FERRER, Bartolomé: *Curiosidades utiles...*, op. cit., pp. 121-122.

Desde el punto de vista simbólico, este tipo de actuación es perfectamente vinculable a la costumbre instaurada en la Edad Media de relacionar las plantas de las iglesias con forma de cruz latina a la figura del hombre dignificado en Cristo como dios humanizado. De esta manera, al igual que la arquitectura simboliza su cuerpo, los fieles congregados en la nave representan en cuerpo de la iglesia terrenal. La erección de la cúpula cubriendo el espacio central alude al cielo, dada la forma circular del Universo, en clara conexión a los planteamientos que Platón expuso en su obra *Timeo* y que se fueron generalizando en el Medievo.



Fig. 5. Vista parcial de la Capilla Mayor de la parroquia de Torrubia del Campo.

POSTERIORES TRABAJOS RELACIONADOS CON LA ARQUITECTURA.

Ante las buenas soluciones expuestas y teniendo en cuenta que con el paso del tiempo Ferrer fue despuntando en otras muchas disciplinas artísticas, no es de extrañar que la mesa capitular de la catedral de Cuenca le fuese otorgando confianza y fuese recurriendo a su persona cada vez que se debían solucionar controversias relacionadas con las disciplinas artísticas y, en especial, con aquello que tenía que ver con la arquitectura. Por estas razones, desde finales de siglo XVII la labor de Ferrer como tracista y conocedor de la disciplina arquitectónica no dejó de quedar vinculada en ningún momento al Cabildo tanto en lo referente a las obras que se ejecutaban en su propio templo como en lo concerniente a varias intervenciones en la diócesis.

En este sentido debe destacarse su participación a la hora de valorar los trabajos ejecutados en una de las estructuras más importantes de la Catedral en la primera década del siglo XVIII: su fachada. Ya se atendió a los reparos efectuados bajo la dirección del Maestro Mayor de Obras del Obispado don fray Domingo Ruiz en dicho espacio, en la nave de los Reyes y en los chapiteles que enmarcaban el conjunto y a cómo el canónigo don Sancho de Velunza declaró que estos debían ser valorados y dados por buenos pero que cabía la posibilidad de que los artífices de la ciudad, por parentesco o simplemente por contentar a fray Domingo dada su categoría, se dejasen llevar por simpatías y no obrasen consecuentemente declarando la verdad. Por ello, el

referido clérigo no dudó en recomendar:

“[...] que se podía buscar para esta declaración a don Bartolomé Ferrer, cura de Olmeda de la Cuesta, persona conocida en este obispado y de particular inteligencia en cuales quiera obras y reparos y sin ninguna dependencia con el maestro mayor de las que se podían recelar de los demás maestros”⁸⁴⁴.

En concreto, la actuación que debía valorar Ferrer se había iniciado en el año 1701 cuando el Cabildo encargó a Juan de Arruza la coronación con un chapitel de piedra de la torre mayor de la iglesia a fin de albergar un nuevo reloj que se había encargado en Madrid al maestro relojero Domingo Mayer Offert. Además y como se indicó también, era lamentable el estado tanto de la fachada, de los dos chapiteles que la coronaban y de las bóvedas de las naves inmediatamente contiguas a ella. Por ello, los maestros Juan de Arruza, fray Domingo Ruiz y fray Francisco de san José recomendaron, mediante la redacción de varias memorias y declaraciones, una reforma inmediata⁸⁴⁵. Las diligencias y trabajos concretos fueron llevados a cabo a lo largo de 1703 y 1704 siendo el encargado de ejecutar esto último el maestro de arquitectura conquense Francisco Aroche quien, a 17 de octubre, emitió una declaración final afirmando que todos los reparos precisos estaban concluidos con total satisfacción y era necesaria su valoración para considerarlos o no ejecutados según arte.

Para tantear el estado de estos trabajos Ferrer se desplazó en cuanto recibió notificación a Cuenca desde su parroquia, no sin alegar que no quería detenerse mucho tiempo en la ciudad por hacerle falta a su feligresía. Por ello, a 20 de octubre de 1704, emitió una declaración en la que valoraba lo ejecutado y recomendaba algunas actuaciones necesarias para que todo quedase perfecto sin pasar por alto e incidir en un importante dato: con este tipo de reparos y según su parecer, no se estaba mejorando en absoluto la firmeza del conjunto⁸⁴⁶.

Analizando de manera detallada lo redactado por Bartolomé Ferrer⁸⁴⁷ llama la atención como una y otra vez hizo hincapié en que debían repararse con una mezcla de yeso y cal⁸⁴⁸ las numerosas quiebras que jalonaban la estructura de la fachada, tanto en su parte

844 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 4. Fol. 20 r.

845 BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura barroca en Cuenca...*, op. cit., pp. 421-438.

846 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 4. Fol. 20 v.

847 Texto transcrito en el apartado del apéndice documental dedicado a la fachada de la Catedral de Cuenca como DOCUMENTO 4.

848 El uso y aplicación de estos dos materiales, combinados de manera proporcional, no sólo fue expresado por Ferrer en esta declaración ya que -tomando como fuente lo ya emitido anteriormente por Alberti y

exterior como en el interior, la espadaña, la claraboya grande -nombre con que se definía el rosetón central-, los chapiteles o los machos donde se ubicaban las pilas del agua bendita. Ferrer pasó a continuación a indicar que era preciso adecentar la parte trasera de la fachada cuyo estado no debía ser muy óptimo. El espacio debía estructurarse “a plomo” tal y como dictaban las principales premisas de la geometría arquitectónica pero era algo complicado si se atendía a la no poca decoración con que debía estar adornado; las palabras dadas por el clérigo ayudan a entender y son un interesante testimonio para conocer qué tipo de elementos decorativos ornamentaban esta zona de la Catedral en aquel periodo. Entre grabados antiguos, espejos y esculturas diversas, eran las imágenes de varios santos -situados sobre los arcos de los referidos espejos- los que presentaban más problemas para ser compactados en la estructura.

Esta misma unidad y equilibrio las buscaba el clérigo al recomendar la aplicación de una pátina parduzca que *imitase lo antiguo* en un pasamano que se había realizado en la circunferencia de la iglesia y en la guarnición de las claraboyas.

Uno de los aspectos que resulta más interesante de esta declaración es que Ferrer se mostró tajante a la hora de valorar a nivel de conjunto los reparos efectuados ya que, a su entender, poco o nada se conseguía con ellos. El tiempo dio la razón al clérigo ya que la ruina inminente que presentaba la estructura provocó una nueva intervención pocos años después bajo la dirección del arquitecto Juan Pérez Castiel porque apenas nada se había conseguido.

Tal vez la coyuntura vivida en esta intervención y la experiencia que le propició el estudio de esta obra condicionaron que Ferrer no dudase en criticar en su tratado de 1719 la forma de actuar a lo largo del tiempo en la referida fachada al igual que ponía de manifiesto el error que se acometía al cargar pesos considerables sobre edificios antiguos⁸⁴⁹:

“Bien se experimenta, no se observó esta importante maxima, en la magestuosissima portada de la Santa Iglesia Cathedral de Cuenca; pues la impericia cargò un monte de piedra, sobre los ancianos hombros de una fabrica (hermosa en su modo) cuya hedad seràn seis siglos, y cuyo error cuesta un inmeso thesoro [...]”.

Por la elaboración de esta declaración, por la visura de la obra y por el traslado a Cuenca, el Cabildo quiso beneficiar a Bartolomé Ferrer con dos doblones que él no

Fray Lorenzo de San Nicolas- fue una de las máximas que el clérigo incluyó en su *Curioso Arquitecto* publicado en 1719.

FERRER, Bartolomé: *Curiosidades utiles...*, op. cit., p. 176.

849 FERRER, Bartolomé: *Curiosidades utiles...*, op. cit., p. 179.

dudó en rechazar alegando que todo cuanto hacía venía movido por su devoción y servicio a la iglesia.

Estas mismas buenas relaciones del clérigo con la mesa capitular y su continua inclinación a responder a todo cuanto se le encargaba le permitieron abordar diversas valoraciones en templos parroquiales del obispado. Así, durante el año 1709 Ferrer redactó un memorial -no localizado por el momento- en el que expresó la necesidad que tenía la parroquia de Fuentes Buenas de ser remodelada y dotada de varios bienes⁸⁵⁰.

Apenas un año después, el párroco de Olmeda de la Cuesta se encontraba trazando y elaborando un proyecto que vuelve a poner de manifiesto su gran capacidad para atender a cualquier requerimiento vinculado con la arquitectura: el diseño de un transparente para la iglesia parroquial de Villalba del Rey. A instancias del párroco de dicha villa -don Gonzalo Sentín [¿?]- y de los mayordomos de la virgen de los Portentos se barajó la posibilidad de dotar a la imagen de una capilla digna y se llegó a la conclusión de que la mejor solución era ejecutar un transparente en la Capilla Mayor siguiendo las premisas, diseño, trazas y declaraciones que se habían encargado a Bartolomé Ferrer⁸⁵¹. Si bien estos documentos y dibujos no se insertaron en el cuaderno de autos creado a raíz de las obras que finalmente se realizaron, el hecho de encontrar al licenciado elaborando un proyecto de tales pretensiones le hace al menos entroncar -a la espera de conocer más datos concretos- con una de las tipologías clave de la estética barroca, llevada a su máxima expresión en España con la ejecución del Transparente de la Catedral de Toledo por Narciso Tomé a partir de 1721 y encumbrada en el propio obispado de Cuenca con la hechura del Transparente de la Catedral a partir de 1750 siguiendo los diseños de don Ventura Rodríguez.

Once años antes de llevarse a cabo la obra de Toledo, Ferrer fue capaz de presentar ante el Cabildo de Cuenca un proyecto en el que la unión de la arquitectura, la escultura y la pintura se hacían patentes. A falta de las mencionadas declaraciones y trazas del autor, únicamente se pueden emitir suposiciones al respecto de los conocimientos que éste debió tener en torno a este tipo de composiciones. Por proximidad cronológica es indudable negar la fuerte impronta que los diseños de Bernini, tanto para la Capilla de la familia Cornaro en la iglesia de Santa María della Vittoria de Roma como para la Catedral de San Pedro en el Vaticano, habían dejado en numerosos artistas que no

850 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1709. Libro 181. Fol. 59 v.

851 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1161-B/39. Sin foliar.

dudaron en pretender imitar lo ejecutado por el italiano. La experiencia ilusionista generada por una fusión completa de las artes combinada con el papel que, en este tipo de estructuras, generaba el empleo de focos lumínicos pudo llevar a Ferrer a proponer tal solución para la capilla de los Portentos de Villalba del Rey. A pesar de ello, no se debe obviar que en España el empleo de la luz dirigida con el fin de crear efectos contaba con una importante tradición desde el siglo XV la cual no sólo se mantuvo con el paso del tiempo sino que se fue incrementando hasta bien entrado el siglo XVIII. Sirvan como ejemplos el transparente que en el siglo XVI tenía la iglesia de El Escorial en el Altar Mayor, el primitivo intento de construir una de estas estructuras en la catedral de Toledo -en el mismo sitio que ocupa el actual⁸⁵²-, el camarín de la Virgen de los Desamparados de Valencia (1652-1667), la capilla del Ocho de la catedral de Toledo -finalizada en 1673 y en donde se desplegó un curioso juego de luces y sombras-, la iglesia de la Virgen del Puerto de Madrid donde, en 1718, se ideó por parte de Pedro de Ribera una cámara elevada detrás del Altar, o los contrastes de luz creados en la coetánea obra del Sagrario de la Cartuja del Paular⁸⁵³. Así mismo, no se puede pasar por alto la ejecución temprana de un transparente en una parroquia que no contaba con la magnificencia ni la categoría de las anteriormente reseñadas y que pone de manifiesto como el diseño de este tipo de estructuras no quedó relegado únicamente a grandes edificios religiosos si no que también se empleó en iglesias locales. En concreto se trata del transparente realizado por el italiano Antonio Aliprandi para el altar de la iglesia del convento de clarisas de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina. Fue en torno a 1704 cuando este escultor creó una estructura donde se podía apreciar el influjo de las concepciones berninescas en lo tocante a la fusión de las distintas disciplinas artísticas así como el uso de un foco lumínico oculto y un rompimiento de gloria con los que se conseguían crear efectos escenográficos⁸⁵⁴.

No obstante lo original y novedoso que debió resultar el diseño de Ferrer teniendo en cuenta estos rasgos no fue llevado a cabo debido a varias reticencias. Analizando el auto donde quedaron registrados estos prejuicios se constata el rechazo que conllevaba

852 Para un estudio completo de esta obra vid. PÉREZ HIGUERA, Teresa: "El retablo mayor y el primer Transparente de la catedral de Toledo". En *Anales de Historia del Arte*. Núm. 4, Madrid, Universidad Complutenses de Madrid, 1993-1994, pp. 471-476.

853 Estos datos han sido extraídos de AYALA MALLORY, Nina: "El Transparente de la Catedral de Toledo (1721-1732)". En *Archivo Español de Arte*. Tom. XLIII. Núm. 167, Madrid, CSIC, 1969, pp. 272-273.

854 Cf. BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Arquitectura Barroca Valenciana...*, op. cit., p. 86.

el hecho de desarmar y remodelar el retablo mayor, la contrariedad de actuar en varios puntos de la estructura y, sobre todo, el elevado gasto que acarrearía la erección de un transparente:

“[...] habiendo considerado que la ejecución de la obra de nuestra señora de los Portentos en el sitio que demuestra la traza ejecutada por el licenciado don Bartolomé Ferrer, cura de la Olmeda de la Cuesta, tiene algunos inconvenientes como son tener que desarmar el retablo mayor en donde se ha de colocar la imagen de nuestra señora de los Portentos para cuyo efecto se había de romper dicho retablo y quitar el cuadro de nuestra señora de la Asunción de esta dicha iglesia por estar puesto en medio de dicho retablo. Y adonde se discurre hacer el transparente para la imagen de los Portentos y haber de deshacer el arco que hay detrás del retablo [...] se había perjuicio. Y así mismo, ser cosa precisa para rebajar el presbiterio el hundir la bóveda de la sacristía onda y quedar sin uso alguno siendo así que es de mucho servicio para la iglesia por cuanto la sacristía principal es muy estrecha que no se puede servir. Y ejecutando lo dicho será necesaria levantarla lo que se venía a originar a la fábrica muchos gastos a que no se debe dar lugar”⁸⁵⁵.

Finalmente y desechada por completo la propuesta de Ferrer se optó por aprovechar una puerta que la iglesia tenía inutilizada en uno de sus laterales para crear el acceso a una nueva capilla. Esta decisión fue tomada a instancias de una declaración del Maestro Mayor del Obispado fray Domingo Ruiz teniendo en cuenta un proyecto del maestro de cantería Francisco de la Vega. Gracias a estas nuevas posturas, tal y como se ha reflejado en el capítulo que analiza la figura de Ruiz, la capilla de la virgen de los Portentos de Belinchón presenta la forma y disposición que aún hoy en día puede contemplarse.

Todas las actuaciones que se han analizado hasta el momento hicieron que Bartolomé Ferrer fuera considerado por el cabildo conquense como un maestro inteligente al que la experiencia práctica iba dotando de una credibilidad y prestigio cada vez más reconocidos. Su falta de intereses económicos y su total desvinculación con el ambiente que rodeaba la producción arquitectónica en Cuenca -dirimido por el papel preeminente concedido al maestro mayor de obras- posibilitaron que, desde la mesa capitular, se demandase su valoración ante un longevo pleito originado por las obras que se ejecutaban en la iglesia de Arrancacepas desde 1710 y que ya ha sido presentado a la hora de analizar a los artífices que se vieron inmersos en él. Debido a la ausencia del Maestro Mayor Domingo Ruiz, su teniente de obrero Fernando Fernández había realizado la declaración y las trazas con que se marcaban los trabajos de mejora de la parroquial de la villa, haciéndose recaer en el propio Ruiz la hechura del proyecto. Debido a la creencia que se tenía de que éste contaba con ciertos privilegios por ser Maestro Mayor se originó el consecuente enfado entre un importante número de

855 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1161-B/39. Sin foliar.

canteros, albañiles y maestros de obras quienes habían pretendido conseguir el remate de las obras y cuyas propuestas apenas habían sido tenidas en cuenta. Por ello, y a pesar de que los trabajos se iniciaron, en 1713 se instó a Bartolomé Ferrer a que se posicionase de forma neutral sobre lo que realmente quedaba por concluir y quien debía realizarlo.

Concretamente, el clérigo fue llamado a la villa de Arrancacepas por don Diego de Pedraza -cura de la villa de Bolliga- para que determinase la manera más correcta de actuar y el coste que alcanzaría la reforma de la parte más relevante que quedaba por concluir: la capilla mayor. Ferrer, valorado el estado de las obras y la estructura original del presbiterio, se mostró rotundo al declarar su ruina dada la escasez de cimentación y la falta de una capa de yeso que impidiese la acción nociva de las humedades. Así mismo, tampoco dudó en destacar la mala conservación del par y nudillo que cubría el cuerpo de la iglesia. Ante tal situación, el clérigo enumeró las actuaciones que serían necesarias para dotar el espacio de la firmeza y belleza que requerían este tipo de construcciones. Todos los plementos de la capilla debían ser de mampostería excepto en la zona de las esquinas donde se emplearía la piedra para dotar el conjunto de una mayor robustez. Los cimientos debían alcanzar una profundidad mayor a la original y se debía perforar uno de los muros con una ventana de cantería “que corresponda a las del cuerpo de la iglesia”. Así mismo, la cubrición debía hacerse “por arista sobre las formas de la misma capilla [...] haciendo un florón en medio” siguiendo el estilo y la manera de actuar con que estaba obrando Domingo Ruiz. Con estas premisas, Ferrer se posiciona como un maestro capaz de hacer respetar el estilo antiguo del conjunto ante cualquier tipo de distorsión que privase al edificio de una total concordancia y unidad compositiva. El coste total de las obras fue marcado por el clérigo en dos mil cuatrocientos reales de vellón y resultó del agrado y gusto tanto de los dignatarios eclesiásticos locales como del Cabildo de la Catedral de Cuenca por lo que toda la declaración fue aprobada y se dio principio inmediato a las obras⁸⁵⁶. El propio Ferrer, dos años más tarde, fue llamado para valorar lo que se había erigido. Viendo el resultado físico de sus propios planteamientos teóricos no dudó en afirmar:

“según Dios me ha dado a entender me parece que el maestro en quien se remató dicha obra ha cumplido con su obligación y en algunas cosas ha

856 Dada la importancia de este documento al tratarse de una serie de principios emitidos por Ferrer, valorados, dados por buenos y finalmente ejecutados, se transcribe completo en el apéndice documental de este capítulo. DOCUMENTO 18.

adelantado más de lo que demuestra la planta como por ella y las condiciones. Se reconoce que los calicantos, cantería y bóveda están hechos con arte y curiosidad. Y así lo declaro cumpliendo con lo que se me manda y lo firmo en Villarejo del Espartal a primero de mayo de mil setecientos y quince años”⁸⁵⁷.

OTRAS FACETAS PROFESIONALES DE DON BARTOLOMÉ FERRER.

UNA INCURSIÓN PUNTUAL COMO CARTÓGRAFO.

Los anteriores trabajos son sólo varios de los ejemplos que, hasta aquel periodo de su vida, dan sentido a las palabras del propio don Bartolomé Ferrer cuando -en sus *Curiosidades útiles* de 1719- defendía que había sido su gran inquietud por las artes liberales lo que le había permitido atender a arquitectos, pintores y escultores de los que aprendió a *adornar mis iglesias con la hermosura y curiosidad que es notorio al mundo, y dar varias trazas, plantas y disposiciones para Iglesias, Ermitas, Retablos y otros adornos, en este obispado*⁸⁵⁸.

No obstante lo ocupado que debió estar Ferrer en aquellos años tuvo tiempo de ejecutar la que puede ser considerada como la obra más llamativa dentro de su faceta profesional y que lo vincula con una disciplina todavía no estudiada en cuanto a su personalidad artística: la cartografía. En 1692 vio la luz en Madrid una obra escrita por el jesuita Bartolomé Alcázar⁸⁵⁹ titulada *Vida, virtudes y milagros de san Julián, segundo obispo de Cuenca* en la que, además de relatarse los acontecimientos biográficos del santo, se daban noticias históricas de Cuenca. Para ilustrar este texto se incluyeron varias láminas⁸⁶⁰ y un mapa del obispado que había sido elaborado por el licenciado

857 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1146-48. Sin foliar.

858 FERRER, BARTOLOMÉ: *Curiosidades útiles...*, op. cit., p. 111.

Una misma alusión a su labor como arquitecto tracista se puede leer en la página 220 de este mismo tratado: “he dado varias plantas, alçados y disposiciones para muchas obras”.

859 Natural de Murcia. Ingresó en la compañía de Jesús el 18 de enero de 1644 y fue profesor de Humanidades y Retórica durante 23 años en diferentes colegios. Fue rector del Colegio de Jesuitas de Cuenca y consiguió la cátedra de Matemáticas de los Reales Estudios. Entre sus publicaciones más importantes se encuentra la *Chrono-Historia de la Compañía de Jesús de Toledo* publicada en 1710. SIMON DÍAZ, José: *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. (Del estudio de la villa al instituto de san Isidro: años 1346-1955). Madrid, Biblioteca de Estudios Madrileños, 1992, p. 514.

860 Concretamente, se incluyeron tres firmadas por don Antonio Palomino y Velasco donde se reflejaban el bautismo de san Julián, la conquista de Cuenca y el momento en que la Virgen entregaba al santo la palma de su martirio. PAEZ RIOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 361

Bartolomé Ferrer⁸⁶¹. Se desconoce qué contactos o circunstancias pudieron posibilitar este hecho ya que, inicialmente, el texto manuscrito de Alcázar no contienen ningún tipo de ilustración ni ninguna referencia a la futura inclusión de los mismos⁸⁶².

Lo que sí es cierto es que, con anterioridad a la citada fecha, Ferrer debió efectuar el aludido mapa que dedicó al, por aquel entonces, obispo de la diócesis don Alonso Antonio de San Martín (Fig. 6). Este dato viene a corroborar su vinculación y devoción para con el máximo representante de la vida religiosa conquense.

El grabador de la obra fue Gregorio Fosman y Medina a quien, durante no poco tiempo, se le llegó a atribuir erróneamente la ejecución de la misma⁸⁶³. Esta actuación de Bartolomé Ferrer en el ámbito cartográfico ha sido anotada como un hecho puntual dentro de su trayectoria pero nunca ha sido objeto de un estudio detallado que pusiese de manifiesto el papel que ocupa esta creación al respecto de la que puede ser considerada como historia de los mapas del obispado de Cuenca, las fuentes o representaciones que pudieron inspirar al autor o el compendio de conocimientos que éste debió tener para enfrentarse a su ejecución.

A la hora de ilustrar el punto en que se encuentra el estudio de la cartografía en nuestro país resultan esclarecedoras las palabras que utiliza Alfredo Faus Prieto en la introducción a su libro *Mapistes. Cartografia i agrimensura a la València del segle XVIII*.

861 La realización de este mapa por parte de Ferrer aunque sin aludir a su inclusión en la obra de Alcázar ha sido anotada por LÓPEZ, Mateo: *Memorias históricas de Cuenca y su obispado*. Vol. II..., op. cit., p. 199.

862 A. C. C. Biblioteca. Manuscrito 1469.

De igual forma, otro legajo con este mismo manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Valencia con la signatura BH Y-28/112, tampoco cuenta con ninguno de los grabados que fueron incluidos en ella finalmente ni ningún tipo de alusión a su futura inclusión.

Se tiene constancia de la existencia en el Archivo Municipal de Cuenca de una edición original de esta obra en la que el mapa de Ferrer aparece coloreado pero la imposibilidad de acceder a su estudio impide aportar más datos al respecto.

863 PAEZ RIOS, Elena: Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional..., op. cit., p. 361; MARTÍN LÓPEZ, José: *Cartógrafos españoles*. Madrid, Ministerio de Fomento, Centro Nacional de Información Gráfica, 2001, p. 123.

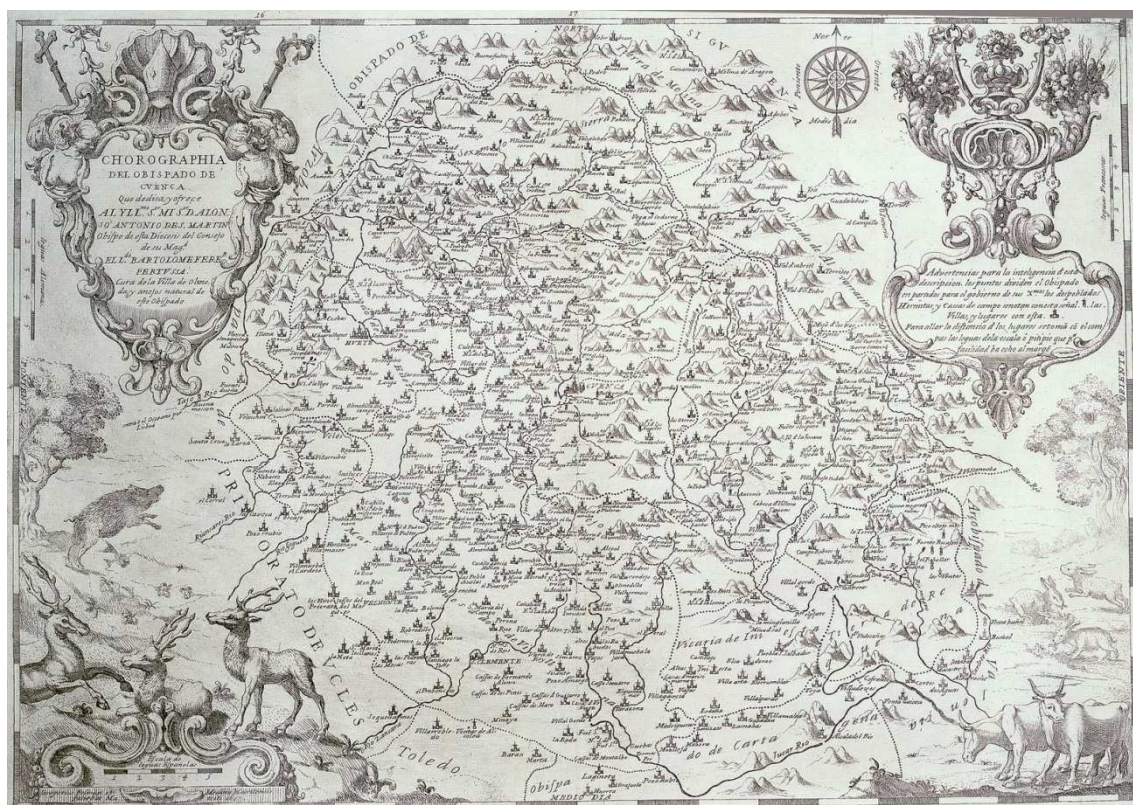


Fig. 6. Mapa del Obispado de Cuenca realizado por don Bartolomé Ferrer.

El autor pone de manifiesto un estado de la cuestión en el que no duda en calificar los análisis cartográficos que se han llevado a cabo como una auténtica “*Historia de fantasmas*” dada la falta de metodología y las enormes lagunas que presentan. Si bien existen núcleos donde los estudios referentes a esta disciplina han sido numerosos y de calidad⁸⁶⁴, el caso de Cuenca no ha contado con la misma fortuna siendo escasas las investigaciones efectuadas; así mismo, éstas se han visto prácticamente limitadas a representaciones paisajísticas de la propia ciudad. En este sentido, desde el siglo XVI y hasta bien entrado el XVII, el interés geográfico por Cuenca se centró en este tipo de composiciones sirviendo como ejemplo para ello las pinturas encargadas por el obispo Miguel Muñoz a Pedro Martínez de Castañeda entre 1551 y 1553⁸⁶⁵. Con el tiempo, esta costumbre de insertar elementos geográficos en los cuadros se fue generalizando sin que por ello se pueda hablar de representaciones fidedignas del paisaje conculcense ya que se trataba de modelos aprendidos en taller que no quedaban sujetos a ningún tipo

864 Sirva a modo de ejemplo FAUS PRIETO, Alfredo: *Cartografía i agrimensura a la València del segle XVIII*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim – Generalitat Valenciana, 1995.

865 Cf. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Cuenca desde la hoz del Huécar (1565) de Van den Wyngaerde...*, op. cit., 56-78.

de definición geográfica. Sirva el cuadro la *Cruz del Gólgota* de Gonzalo Gómez - fechado en la década de 1570- para ilustrar esta idea⁸⁶⁶.

Mucho más representativas a la hora de plasmar una geografía real de la ciudad de Cuenca son las conocidas vistas ejecutadas por Anton Van den Wyngaerde en 1562⁸⁶⁷ ya que marcaron un punto de inflexión a la hora de que los diferentes artistas que se enfrentaban a la ejecución pictórica de la capital conquense atendieran a aspectos veraces (Fig. 7 y Fig. 8).

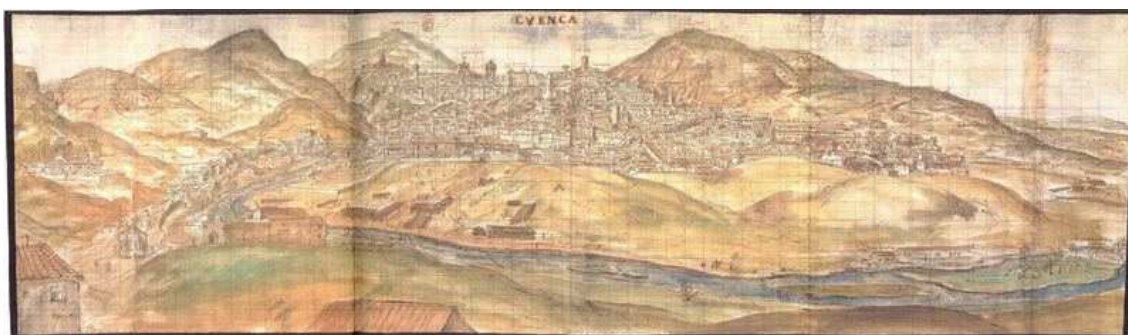


Fig. 7. Vista de Cuenca desde el Oeste por Anton van de Wyngaerde.



Fig. 8. Vista de Cuenca desde la Hoz del Huécar por Anton van de Wyngaerde.

866 Con respecto a este autor ya ha sido señalada la inclusión de paisajes prototipo en sus obras. Véase al respecto IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *Los Gómez: una dinastía de pintores del Renacimiento*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1991, pp.183 y ss., 189 y ss.

867 No es este el lugar para reseñar todo lo anotado con respecto a estas vistas que cuentan con destacados estudios de gran valor a la hora de entender la manera de trabajar del autor, los procesos llevados a cabo para la ejecución de sus obras y el análisis de los materiales gráficos conservados. Para Cuenca en concreto son de inevitable consulta: IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: “Dos imágenes de Cuenca en el siglo XVI”. En *Memoria del Nuevo Mundo. Castilla-La Mancha y América en el quinto centenario*. Colección Estudios. Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1992; _____: “Anton Van den Wyngaerde y la vista de Cuenca desde el Oeste (1565)”. En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Núm. LXXXI, Zaragoza, Obra social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja 2000, pp. 41-60; _____: “La vista de Cuenca desde el Este (1565), de Van den Wyngaerde”. En *Goya: Revista de Arte*. Núm. 276, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2000, pp. 145-152; _____: *La vista de Cuenca desde el Oeste (1565), de Van den Wyngaerde*. Cuenca, Diputación de Cuenca, 2003; _____: *La vista de Cuenca desde la hoz del Huécar (1565) de Van den Wyngaerde...*, op. cit.

Progresivamente, y gracias a varios lienzos donde se plasmó la vida de san Julián, la identificación del paisaje local se generaliza. Un ejemplo de estas obras es el lienzo en el que Eugenio Cajés pintó al santo enmarcado por un paisaje donde se insertaron la hoz del Huécar, el primitivo puente de san Pablo, el convento de san Pablo y el cerro de san Cristóbal⁸⁶⁸. Ya a finales del siglo XVIII, Juan Llanes y Massa fue capaz de mostrar Cuenca de manera fiel, tal y como debió contemplarse durante el barroco⁸⁶⁹. Son por tanto varios y diversos los ejemplos de la representación paisajística de Cuenca en la edad moderna sin que por ello se pueda afirmar que se tratase de una práctica generalizada en el obispado ya que, a excepción del dibujo en el que el propio Wyngaerde plasmó la villa de Belmonte⁸⁷⁰, no se conocen más imágenes concretas.

Mucho más llamativa resulta esta falta de ejemplos si se atiende a la cartografía de la diócesis conquense ya que, hasta bien entrado el siglo XVIII, no se generalizó un interés claro por la elaboración de mapas que la representasen. Por ello, a la hora de intentar enumerar las diferentes fuentes que permitieron a Ferrer elaborar su mapa hay que atender a aquellos ejemplos donde, de manera secundaria, se podía contemplar una distribución más o menos correcta aunque parcial del obispado. Varios pudieron ser los mapas de España, del reino de Aragón o de la zona centro de la Península -ejecutados por autores flamencos, holandeses, franceses y, en menor medida, españoles a lo largo de los siglos XVI y XVII- que debieron servir de base al clérigo para dar forma a su proyecto. Dadas las similitudes que presenta con ellos, deben ser tenidos en cuenta como posibles fuentes el *mapa de la zona central de la península ibérica* de Nicolás Visscher, datado en las últimas décadas del siglo XVII (Fig. 9), o el que plasma la *Mitad sur del país* fechado en 1652 y ejecutado por Nicolás Sansón (Fig. 10). Así mismo, y de manera prácticamente coetánea a Ferrer, Domenico de Rossi elaboraba un mapa de *Il Regno di Castiglia Nuova* (Fig. 11) y en el que las similitudes con lo ejecutado por el cura de Olmeda en lo referente a la diócesis conquense son destacables

868 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: “Dos imágenes de Cuenca en el siglo XVI”. En *Memoria del Nuevo Mundo. Castilla-La Mancha y América en el quinto centenario*, Colección Estudios, Universidad de Castilla la Mancha, 1992, p. 74.

869 Con respecto a estas vistas de Cuenca resulta muy interesante el estudio realizado y las reproducciones incluidas en JIMÉNEZ MONTESERIN, Miguel: *Asomarse al pasado. La ciudad de Cuenca en 1773*. Cuenca, Ayuntamiento de Cuenca, 1983.

870 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: “Van den Wyngaerde, una vista de Belmonte y la campaña de trabajo de 1563”. En *Archivo Español de Arte*, Tom. 76, Núm. 301, Madrid, CSIC, 2003, pp. 71-77.

si se atiende al uso de un mismo modelo tipológico⁸⁷¹; no obstante el detallismo y precisión obtenidos por Ferrer son admirables.

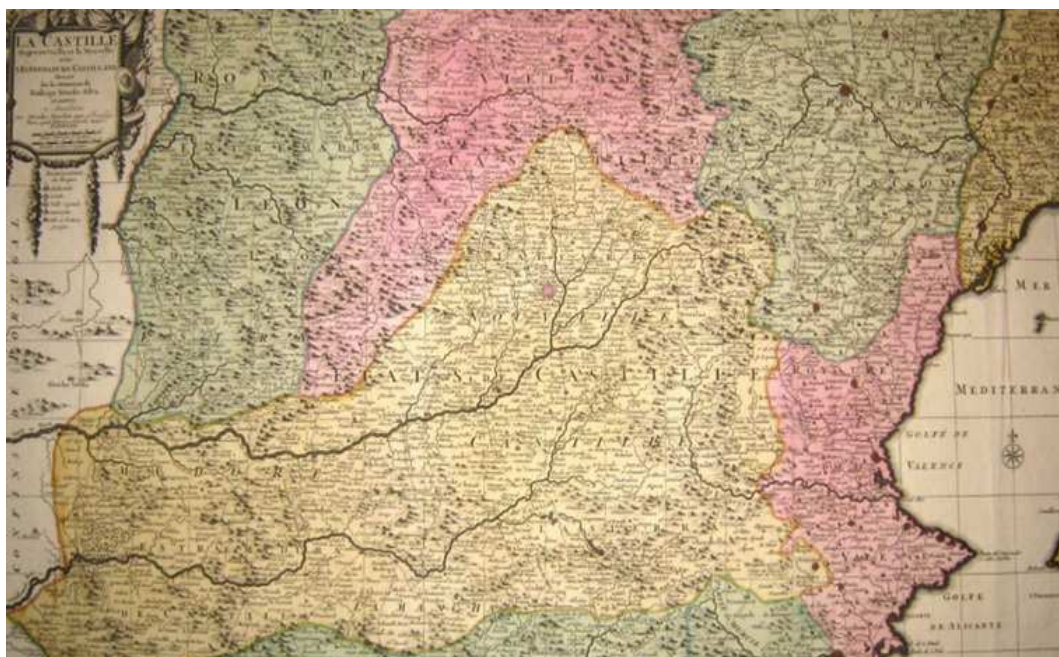


Fig. 9 .Mapa de la zona central de la Península ibérica de Nicolás Visscher. Últimas décadas del siglo XVII



Fig. 10. Detalle del mapa *Mitad Sur del Pais* de Nicolás Sansón fechado en 1652.

871 Sobre este mapa véase MARTÍN LÓPEZ, José: *Historia de la Cartografía y de la Topografía*. Madrid, Ministerio de Fomento – Centro Nacional de Información Geográfica, 2002, p. 184.

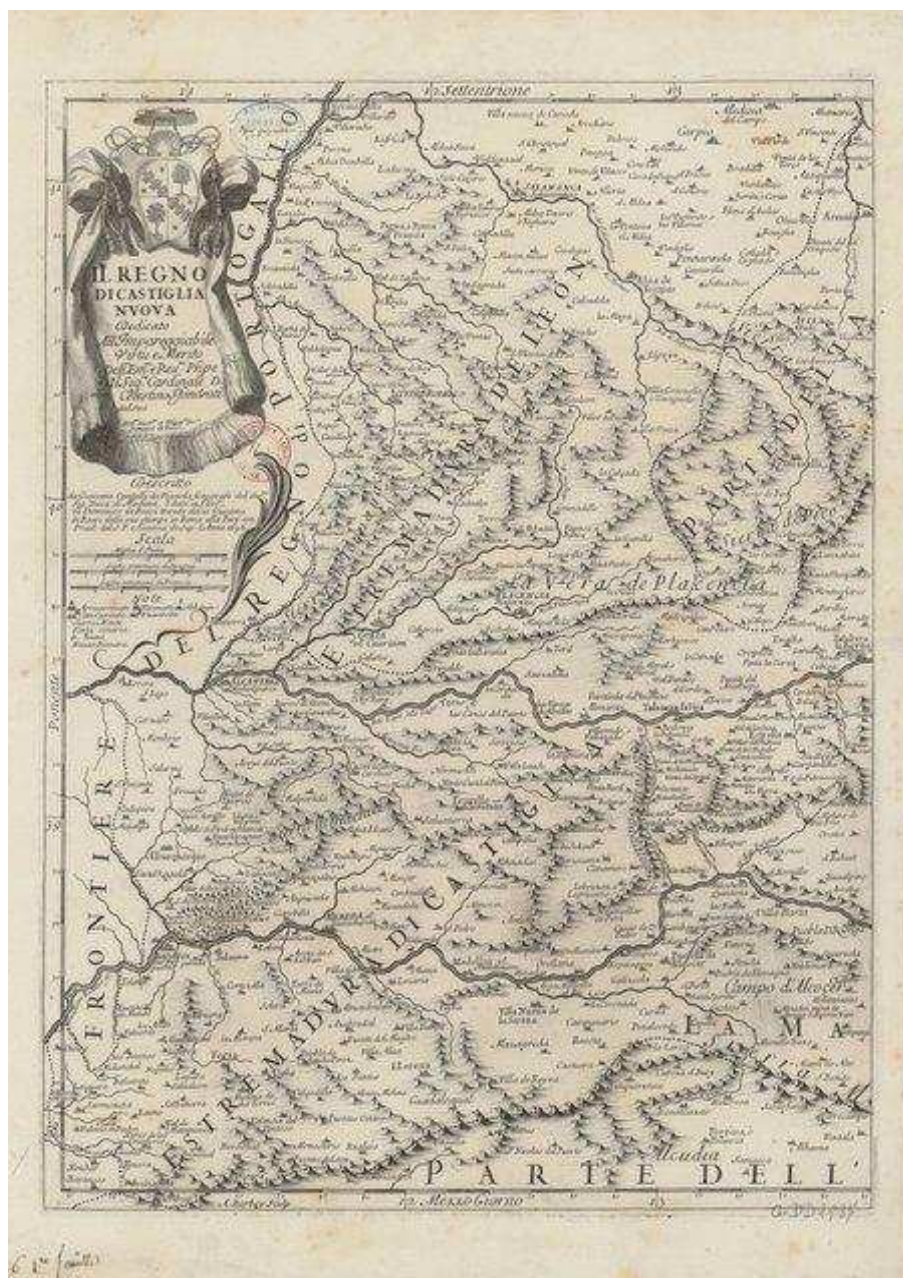


Fig. 11. *Il regno di Castiglia Nuova*. Domenico de Rossi. Mediados del siglo XVII.

No se debe obviar, con la intención de dar una explicación de los posibles conocimientos sobre cartografía que fue capaz de manifestar el clérigo, su incursión - como él mismo manifestaba- en las aulas del Colegio Imperial de Madrid y sus contactos con los diferentes materiales allí conservados. Este organismo, creado a instancias de la Compañía de Jesús, heredó los medios e instalaciones de la antigua Academia de Matemáticas creada en 1582 por Felipe II y los conocimientos y materiales de uno de los organismos que de ella derivaron: el Colegio Geográfico que

se había instalado en El Escorial⁸⁷². Así mismo, contó a lo largo de su historia con importantes donaciones particulares que lo dotaron de globos terráqueos, esferas, mapas e instrumentos cosmográficos que pudieron ser estudiados y utilizados por Ferrer⁸⁷³.

Por otro lado, tampoco se puede pasar por alto el hecho de que Ferrer conociese y manejase la *Descripción del mapa de Cuenca* que el licenciado Baltasar Porreño había escrito en 1622⁸⁷⁴. Si bien en el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional -que no corresponde al original de Porreño si no que se trata de una copia de 1761- el autor realiza una descripción de las que considera principales villas y pueblos del obispado y llega a afirmar que había elaborado un mapa “que servirá para conocer la disposición de la tierra y para saber la distancia de los lugares y grandeza de su obispado”⁸⁷⁵ no se conoce nada de esta representación. Es posible, aunque aventurado, afirmar que este documento fue conocido y manejado por Ferrer dada la imposibilidad de su justificación pero no se debe ignorar su existencia y la influencia que pudo llegar a suscitar en estudiosos y eruditos coetáneos⁸⁷⁶.

Atendiendo al mapa de Ferrer se observa como mantiene los que se han venido considerando como rasgos típicos de estas composiciones en el periodo en que fue realizado⁸⁷⁷. Hay una plasmación abundante y detallada de toda la toponimia del

872 Ibidem. p. 202.

873 La existencia de este tipo de utensilios y documentos se puede contrastar en SIMON DÍAZ, José: *Historia del Colegio Imperial de Madrid...*, op. cit., pp. 50, 136, 348

874 Sobre la vida y la ingente producción literaria de este párroco cf. LÓPEZ, Mateo: *Memorias históricas de Cuenca y su obispado*. Vol. II..., op. cit., pp. 174-175;

875 PORREÑO, Baltasar: *Declaración del mapa del Obispado de Cuenca*. Cuenca, texto manuscrito, 1622. Copia realizada en Madrid en 1761 y conservada en la Biblioteca Nacional con la signatura Ms. 129617. Fol. 3.
La existencia de este manuscrito ha sido anotada por CABALLERO, Fermín: *La imprenta en Cuenca. Datos para la historia del arte tipográfico en España...*, op. cit. pp. 44 y 45.

876 Sirva como ejemplo la figura del canónigo de la catedral de Cuenca don Fernando de la Encina quien contaba entre sus posesiones, a la hora de ser realizado su testamento en 1740, con “[...] un Mapa del obispado con bastidor y marco negro [...]”. Por la fecha, bien pudo tratarse tanto de la obra ejecutada por Porreño como de la realizada por Ferrer. Si es cierto, que de la Encina poseyó en su extensa biblioteca el libro dedicado a san Julián en 1692 por Bartolomé Alcázar en el que se incluyó el referido mapa de Ferrer.

Cf. BARRIO MOYA, José Luis - CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO, Antonio: “La biblioteca y las colecciones artísticas del rodense don Fernando de la Encina, canónigo de la Catedral de Cuenca (1740)”. En *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 1986, pp. 126 y 149.

877 Sobre estas características téngase en cuenta LÓPEZ GÓMEZ, Antonio – MANSO PORTO, Carmen: *Cartografía del siglo XVIII. Tomás López en la Real Academia de la Historia*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2006, p. 282;

obispado sin olvidar aldeas diminutas o localidades que apenas tenían en aquellas fechas varias decenas de vecinos (Fig. 12).



Fig. 12. Detalle del mapa del Obispado de Cuenca realizado por don Bartolomé Ferrer donde se aprecia el gran detallismo que tuvo el clérigo a la hora de incluir los topónimos de la región.

La categoría de estos núcleos de población se ejemplificaba mediante un signo claro: la existencia o no de edificios religiosos. Pequeñas figuras que pretenden asimilarse con un templo salpican toda la composición modificándose su tamaño en villas de mayor entidad, número de habitantes o alta concentración de este tipo de construcciones; el caso de Cuenca, Huete y Uclés son, como era previsible, los más llamativos. Las distancias y posiciones de estas anotaciones son indicativas pero incorrectas ya que no responde a cálculos topográficos precisos. No obstante, Ferrer no dudó en incluir una leyenda -perfilada con una decorada tarja (Fig. 13)- en la parte derecha del mapa donde, además de justificar a qué tipo de población correspondía cada símbolo, indicaba que era preciso usar el compás para llegar a entender mejor dichas distancias teniendo en cuenta la escala en leguas españolas, alemanas y francesas que también había incluido. Concretamente, estas fueron las palabras que redactó: *Advertencias para la inteligencia d esta descripcion. los puntos dividen el Obispado en partidos para el gobierno de sus*

X^{mos}. los despoblados Hermitas, y cassas de campo se notan con esta señal []. las Villas, y lugares con esta. []. Para allar la distancia de los lugares se toma- co- el compas las leguas de la escala o pitipie que p^a facilidad ba echo al marge-.



Fig. 13. Detalle de la leyenda escrita por don Bartolomé Ferrer en su mapa del Obispado de Cuenca.

En evidente que los cauces fluviales reflejados son orientativos -sin llegar a incluirse lagunas, lagos o embalses- y no hay concesión a la ubicación de las abundantes masas forestales que salpicaban la diócesis. No ocurre lo mismo con la tradición de situar montañas -ejemplificadas mediante picos sombreados- en ocasiones sin orden y en otras formando hileras que se presupone poco tendrían que ver con la realidad. No obstante, el clérigo sí supo reflejar que el territorio era en buena medida montañoso a excepción de la zona oeste mucho más llana.

Por otra parte, Ferrer añadió en el mapa una serie de escenas campestres que ponen de

manifiesto su innegable disposición para el dibujo. A ambos lados e insertados en sendos paisajes, el autor representó varios animales típicos de la fauna conque se como son los jabalís, los ciervos, los toros o las liebres (Fig. 14 y Fig. 15).



Fig. 14. Detalle de la fauna insertada por don Bartolomé Ferrer en el mapa del Obispado de Cuenca. Se aprecia el detalle de la escala en leguas españolas,

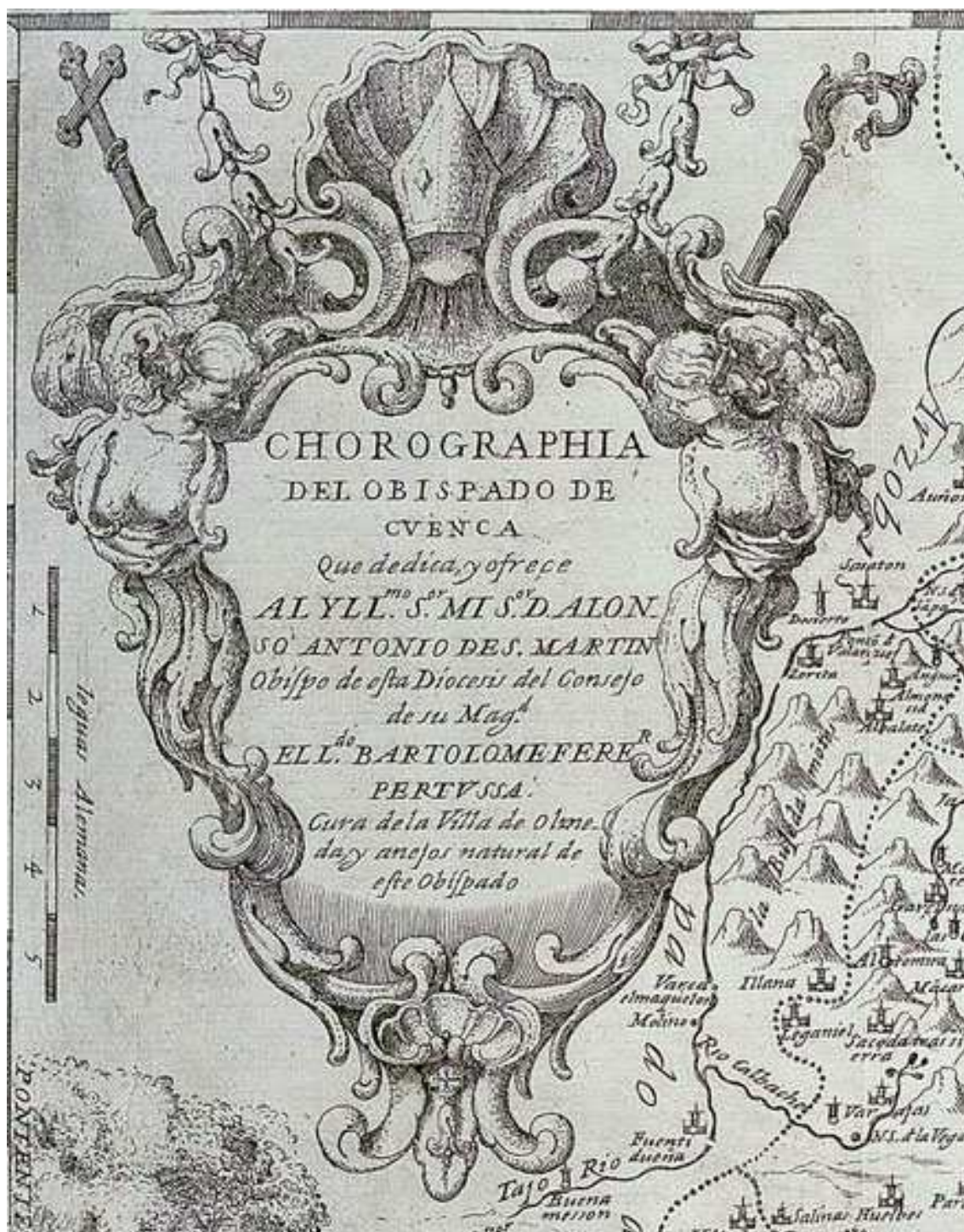


Fig. 16. Detalle de la cartela con la dedicatoria escrita por don Bartolomé Ferrer al obispo de Cuenca don Alonso de san Martín.

A partir de este momento, y gracias al impulso dado por el modelo de Ferrer, se fue generalizando la creación de este tipo de composiciones en las que se plasmaba la geografía de la diócesis conquense⁸⁷⁸. Incluso el afamado cartógrafo don Tomás López

878 Sirva como ejemplo temprano (1725) el Mapa de todos los pueblos que se comprenden en esta ciudad de Cuenca y los pueblos que componen el todo de su provincia con sus vecindades y esquilmos y lo que contribuyen por reales derechos de don Bartolomé Alarcón.

-quien sí marcó de manera indudable y definitiva el que se puede considerar como punto de partida de una cierta generalización en el diseño y traza de mapas de Cuenca⁸⁷⁹ - tomó como modelo para su composición el mapa elaborado por Bartolomé Ferrer y una declaración de don Gregorio López⁸⁸⁰.

LOS CONOCIMIENTOS SOBRE BORDADOS DE DON BARTOLOMÉ FERRER.

Junto con las disciplinas que fue capaz de abordar el clérigo y que ya han sido analizadas, las incursiones archivísticas efectuadas con motivo de este estudio permiten localizarle atendiendo a otros menesteres artísticos que amplían todavía más si cabe el perfil profesional que fue capaz de manifestar a lo largo de toda su carrera.

En el libro de actas capitulares de 1712 -a fecha de 24 de octubre- se anota la llegada de un paño de difuntos que se había encargado bordar al cura de Olmeda quien, a pesar de haber tasado su trabajo en 15000 reales de vellón, lo había concluido por 13800. El agradecimiento con que quedaron los clérigos fue tal que no dudaron en calificar la pieza como “una de las primeras alhajas que obra de esta clase en todas las catedrales”⁸⁸¹. Ferrer había presentado varios meses antes las trazas del referido paño poniendo así de manifiesto su capacidad para el diseño ornamental. Si bien no se ha localizado el dibujo de dicho paño, sí se ha conservado una pequeña declaración rubricada por el propio Ferrer en la que describió los adornos con que iba a ser decorado. De igual forma, se aprecia en este escrito la importancia que el artífice dio a un concepto muy tenido en cuenta en muchas disciplinas artísticas: la proporción.

“Ha de ser de quince pies de largo y diez pies de ancho porque tenga proporción. Y llevando la orla y cruz conforme a el dibujo que tengo presentado y añadiendo sobre las

Un original de este mapa fue propiedad de don Fermín Caballero y hace referencia a él en su libro dedicado a la imprenta en Cuenca (p. 163).

879 Estos mapas han quedado catalogados en LITER MAYAYO, Carmen – SANCHÍS BALLESTER, Francisca – HERRERO VIGIL, Ana: *Cartografía de España en la Biblioteca Nacional. Siglos XVI al XIX*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1994, pp. 314-316.

880 Sobre este mapa en concreto dentro de la producción de López vid. LÓPEZ GÓMEZ, Antonio – MANSO PORTO, Carmen: *Cartografía del siglo XVIII. Tomás López en la Real Academia de la Historia...*, op. cit., p. 282; PATIER, Felicidad: *La biblioteca de Tomás López. Seguida de la relación de los mapas impresos, son sus cobres, y de los libros del caudal de venta que quedaron a su fallecimiento en Madrid en 1802*. Madrid, Ediciones el Museo Universal, 1992, p. 198; _____ – SANCHÍS BALLESTER, Francisca: *Tomás López y sus colaboradores*. Madrid, Biblioteca Nacional – Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 83 y 136.

881 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1712. Libro 184. Fols. 77 v. y 78 r.

cuatro tarjetas que hacen en medio del paño una calavera coronada de laurel con un reloj encima que diga: *venit hora*. Y las cuatro esquinas realzadas [...] Y la cruz con los cuatro alamares realzados y el escudo que la forma con aquel verso en cendal azul con ristras de oro que diga: *quae utilitas in sanguine meo dum descendo in corruptionem*. Y con la calavera coronada con laurel como se demuestra⁸⁸².

Resulta indispensable hacer referencia a las propias palabras escritas por Bartolomé Ferrer en el manuscrito de su obra *El buen Zelo* que se analizará en este mismo capítulo. Si bien éstas no fueron incluidas en la publicación que vio la luz en 1719, sirven para ilustrar la forma correcta como debía actuar un bordador a la hora de valorar el que iba a ser su trabajo atendiendo a un principio tan importante durante el barroco como éste:

“Se pide a un primoroso bordador una alhaja para el templo y casa de Dios como un rico terno bordado de imaginería y recamado de oro; ve, tantea y mide por planimetría los pies superficiales que tiene su obra y las imágenes e historias, pone el precio a cada efigie y a los pies y saca con distinción el coste que tiene su obra en conciencia y en razón”⁸⁸³.

Así mismo, en el libro de gastos generales de la Catedral se anotó como aquel mismo año se hicieron efectivas varias cantidades al clérigo tanto por su trabajo como por los materiales que había ido adquiriendo. Entre ellos destacan 30 varas de terciopelo doble, flecos, borlas y otros elementos secundarios que no quedaron registrados⁸⁸⁴.

Intentar justificar las fuentes en que pudo inspirarse el clérigo para configurar el diseño de los diferentes elementos iconográficos que insertó en este bordado resultaría aventurado. No lo es tanto el comprender la finalidad y el mensaje que pretendía transmitir atendiendo a la significación de los mismos sin olvidar que, por su condición religiosa, era conocedor de esta temática. Al carecer del dibujo concreto que compuso Ferrer, nada se puede decir sobre que contendrían las cuatro tarjetas que se ubicarían en el texto del tejido. Sobre ellas hizo disponer una calavera coronada de laurel en clara alusión a la victoria del alma virtuosa sobre la muerte y el logro de alcanzar con ello la vida eterna. A esta misma referencia del paso del tiempo aludiría la inserción de un

882 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 22. Expediente 6. Fol. 2 r.

En este mismo legajo (Fol. 3 r.) se puede leer la manera en que Ferrer se compromete a ejecutar la obra.

“Y yo el dicho Bartolomé Ferrer me obligo a ejecutar dicha obra en la forma referida con todo aquel primor que alcance mi habilidad para desde hoy día de la fecha en un año [...]”.

883 A. C. C. Biblioteca. Manuscrito 1849. Fol. 2 v.

884 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libros de Cuentas de Fábrica. Libro 15. Fol. 176 r.

reloj y de la frase *venit hora* (Ha llegado la hora) de clara alusión bíblica⁸⁸⁵.

En cuanto a la inclusión del salmo 29 del salterio -perteneciente al libro 1 y atribuido a David- el artífice atendía al arrepentimiento de aquel que pecaba en vida pero encontraba la salvación de su cuerpo y de su espíritu en Dios tras la muerte. Al texto concretó insertado en el paño: *quae utilitas in sanguine meo dum descendo in corruptionem* -¿Qué utilidad tiene mi sangre si desciendo a la corrupción?- se le ha venido atribuyendo esta doble moralidad de arrepentimiento y salvación⁸⁸⁶.

No es esta la única intervención que relaciona a Bartolomé Ferrer con la disciplina de los bordados textiles a expensas del Cabildo. Varios años más tarde, en 1725, el clérigo se encontraba bordando por su propia mano un terno de capa, casulla y dalmática que debieron resultar muy primorosos y de gran riqueza ya que sólo el coste del referido bordado, en un primer momento, rondaba en torno a los 4000 reales y se intentó por todos los medios reducirlo. Esta empresa no resultó sencilla sobre todo si se atiende a la riqueza que se quería inferir a estas piezas para la que se hicieron llegar a Cuenca varias muestras de tela: una tejida en Valencia -de la que no se detalla su calidad- y un espolín de Madrid⁸⁸⁷. Finalmente, Ferrer realizó su trabajo por un total de tres mil novecientos reales que le fueron abonados a 8 de agosto de aquel mismo año:

“He recibido del señor licenciado don José Francisco Saiz teniente de obrero de la fábrica de esta santa iglesia tres mil y novecientos reales de vellón los mismos en que con el señor don Diego de Aranda y Guzmán maestrescuela, dignidad y canónigo en dicha santa iglesia y obrero superintendente de la dicha fábrica he ajustado el aderezo de la bordadura que he ejecutado en las cenefas y escudos para un terno entero de capa, casulla y dalmáticas de dicha fábrica. Y para que conste y ser así lo firme en Cuenca a 8 de agosto de 1725.

Bartholome Ferrer. [Rubricado]”⁸⁸⁸.

BARTOLOMÉ FERRER Y LA INGENIERÍA HIDRÁULICA.

Junto a esta faceta hasta ahora desconocida y poco estudiada del perfil profesional del licenciado don Bartolomé Ferrer se debe atender a otra disciplina de la que también supo hacer alarde: la ingeniería hidráulica. Trayendo a colación nuevamente las

885 Jn. 12, 31.

886 MASSILLON, Jean Baptiste: *Paráfrasis moral de algunos salmos*. Tom. IX. Madrid, Imprenta de la viuda e hijo de Marin, 1800, pp. 314 y 315.

887 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fols. 52 v. 68 r., 111 v. y 118 r.

888 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27. Expediente 1.23. Fol. 1 v.

palabras del propio autor en la *Annotación* escrita a modo introductorio en su tratado de arquitectura, era a su parecer absolutamente necesario el que los arquitectos fueran conocedores de los modelos, principios y normativas que regían esta disciplina. Afirmaba que iba a rematar su escrito -si bien no llegó a llevarlo a cabo- *con un Tratado para conducir aguar, nivelarlas, y sacarlas con bombas, y otros ingenios, tan sumamente importantes al Architecto, para enriquecerle de sabias noticias*⁸⁸⁹.

Que el clérigo debió conocer los aspectos teóricos de este campo no se pone en duda dada esta afirmación muy a pesar incluso de no haberse localizado este supuesto tratado de hidráulica salido de su pluma. No obstante, hay que añadir -justificándolo con nuevos datos inéditos que se insertarán a continuación- que Ferrer también contó con cierta experiencia práctica.

Sirva como ejemplo y apoyo de esta afirmación la siguiente noticia documental en la que se justifica su intervención en 1717 en las valoraciones acometidas, a instancias una vez más del Cabildo, a fin de averiguar cómo se debían sacar las aguas estancadas que inundaban el caz de la Casa de la Moneda. En el libro de actas capitulares de ese año se anotó que este problema se debía al mal estado de la cercana presa de los molinos de la Noguera y a la mala circulación y estancamiento del cauce fluvial en esta zona. Ante esto el licenciado, en colaboración con otro maestro del que se desconoce la identidad, determinó que se debía abrir un cajón en la estructura para aliviar la presión que éste originaba en ella; así mismo, recomendó erigir un ingenio que posibilitase la fluidez de la corriente. Reunidos a tales efectos, los comisarios encargados de gestionar esta obra determinaron que se rompiese la presa por donde Ferrer había marcado no dejando constancia alguna de su decisión al respecto del referido ingenio⁸⁹⁰.

A pesar de haberse localizado por el momento este único ejemplo que vincula al clérigo con una incursión concreta en el ámbito de la hidráulica no cabe duda de que sus propias palabras y los conocimientos de que hacía alarde demuestran que contaba con al menos cierta formación en este sentido. Ferrer era, sin duda, un hombre plural capaz de atender a las más diversas disciplinas.

889 FERRER, Bartolomé: *Curiosidades utiles...*, op. cit., Annotacion, [s. f.].

890 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1717. Libro 189. Fol. 51 r.

DON BARTOLOMÉ FERRER y SU PAPEL COMO TRATADISTA CON ANTERIORIDAD A LA PUBLICACIÓN DE SU PRIMER ESCRITO EN 1719.

Analizando y teniendo en cuenta toda esta vertiente práctica de Bartolomé Ferrer y los conocimientos que siempre se le han supuesto, no es de extrañar que en un periodo determinado de su vida decidiese plasmar sus experiencias por escrito y publicarlas con el fin de que sirvieran de base teórica a los estudiosos de la arquitectura. Antonio Palau i Dulcet y otros autores aúnan sus opiniones para afirmar que en 1716 vio la luz la obra escrita por Ferrer *El curioso arquitecto*⁸⁹¹ aunque no fue hasta tres años después cuando se distribuyó al público un tratado que debe ser entendido como el compendio de tres breves escritos elaborados por el clérigo. Bajo el título *Curiosidades utiles. Arithmetica, Geometrica y Architectonica. O sea la regla del oro arithmetica. El buen zelo, tratado geométrico. Y el curioso architecto ò Cartilla de Architectura* fue publicado en Madrid este texto⁸⁹² en el que el autor sintetizó numerosas nociones pedagógicas que consideraba esenciales en aquella persona que pretendía abordar trabajos vinculados a la construcción⁸⁹³.

Las investigaciones llevadas a cabo han permitido localizar el manuscrito autografiado por el propio Bartolomé Ferrer de uno de los escritos que formaron parte de su tratado. En concreto, se trata de un primitivo esbozo de lo que, finalmente, se constituyó como *El buen Zelo, Tratado Geométrico* (Fig. 17). Dada la escasa conservación de textos manuscritos previos a la publicación de este tipo de obras⁸⁹⁴, este documento resulta de

891 PALAU i DULCET, Antonio; *Manual del librero hispano – americano*. Vol. V., Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau, 1949, p. 360; LÓPEZ, Mateo: *Memorias Históricas de Cuenca y su obispado*. Vol. II..., op. cit., p. 199; PEÑA VELASCO, Concepción de la: “La biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras del siglo XVIII en Murcia”..., op. cit., p. 78; BORDÍU, Borja: Prólogo a la obra *Curiosidades utiles. Arithmetica, Geometrica y Architectonica. O sea la regla del oro arithmetica. El buen zelo, tratado geométrico. Y el curioso architecto ò Cartilla de Architectura*. [Edición Facsímil, Oviedo, Librería Galgo, 2001, p. XI.]

892 Se ha querido ver como motivo de tal hecho el que la imprenta en Cuenca viviese uno de sus periodos de máxima decadencia a principios del siglo XVIII. No obstante, los contactos que Bartolomé Ferrer debía poseer en la capital también debieron propiciar esta coyuntura. Cf. CABALLERO, Fermín: *La imprenta en Cuenca. Datos para la historia del arte tipográfico en España...*, op. cit., p. 63.

893 Ya ha sido citado a lo largo de este capítulo el artículo en que se presenta un estudio detallado de esta obra. Cf. SANZ SANZ, M^a Virginia: “El Tratado de Arquitectura de Bartolomé Ferrer (1719)”..., op. cit., pp. 19-37

894 Sirva como ejemplo puntual la figura de Diego López de Arenas de cuya obra *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y Tratado de Alarifes* se han localizado dos manuscritos originales. Cf. TOAJAS ROGER, María Ángeles: “Diego López de Arenas, su arte y sus textos”. En *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y Tratado de Alarifes*. Madrid, Visor, 1997, pp. 40-46.

suma importancia no sólo por permitir la valoración de la que debió ser la concepción previa de un proyecto finalmente publicado, sin ningún tipo de intermediario o censura posterior, sino por facilitar el conocimiento de la manera de trabajar de Ferrer, la metodología o el sistema preparatorio por él empleados y los cambios y transformaciones originadas.

El referido manuscrito está fechado y rubricado en 1716 bajo el título *El Buen Zelo*, tratado geométrico. Dedicado al Illmo. Señor Dean y Cavildo de la santa Yglesia de Cuenca. Por el Lizenciado Dⁿ Bartholome Ferrer cura propio de la Parrochial de Olmeda de la questa y sus anejos. Año de 1716 y se conserva en la Biblioteca del Archivo de la Catedral de Cuenca con el número 1849⁸⁹⁵.

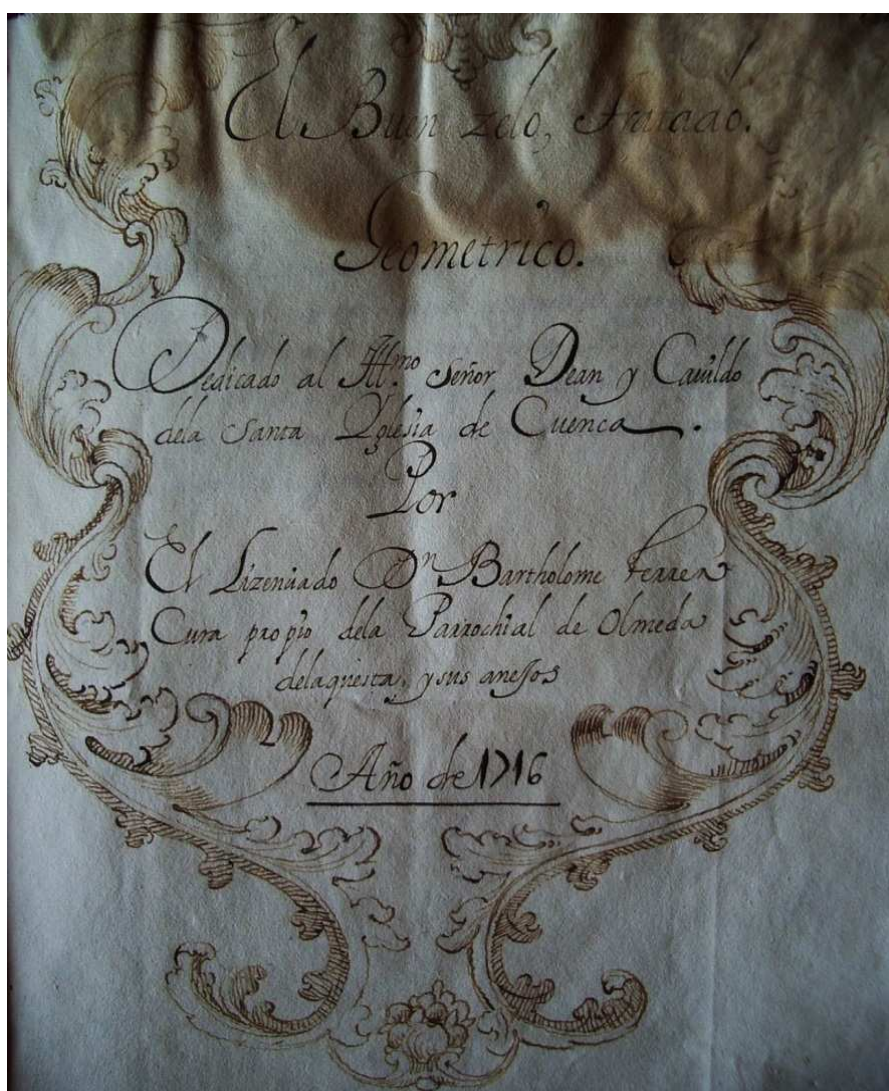


Fig. 17. Portada del manuscrito de *El buen zelo. Tratado geometrico* de don Bartolomé Ferrer. 1716.

895 El hallazgo de este manuscrito y un breve estudio del mismo fueron publicados en el XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. Vid. TORRALBA MESAS, Desirée: “El Buen Zelo. Tratado geométrico, por el licenciado Bartolomé Ferrer. 1716”..., op. cit., pp. 517-524.

Este escrito, al igual que la mayor parte de las publicaciones que sobre arquitectura vieron la luz en la primera mitad del siglo XVIII en España, cuenta entre sus principales fuentes con los numerosos tratados que, durante las dos centurias precedentes, marcaron las bases del intelecto científico vinculado a las artes y manifestaciones constructivas. Los distintos compendios o “sumas” que se publicaron en este periodo recogieron ideas y teorías ya manifestadas anteriormente por autores de la talla de Alberti, Vignola, Serlio o Scamozzi, a las que añadieron planteamientos y conjeturas propias de la época. Como no podía ser de otra manera, Ferrer inicia su texto manifestando su deseo de enmendar a los profesores y maestros de cantería en los errores que parecían estar cometiendo⁸⁹⁶. Así mismo, y como se ha venido demostrando a lo largo de este capítulo, el licenciado se demuestra fiel siervo del Cabildo de la catedral conquense a quien no duda en pedir su beneplácito y benevolencia a la hora de aceptar su escrito por considerarlo útil ante los problemas constructivos que podían ocasionar las obras que tuviesen lugar en su iglesia. Desde la mesa capitular se agradeció su interés y se aceptó el pliego para que pasase a formar parte del archivo⁸⁹⁷.

El clérigo puntualiza en primera instancia la necesidad de remediar uno de los errores cometidos con más asiduidad por los maestros de cantería y arquitectos: la medición incorrecta de las piedras. Para ello, se apoya en lo ya emitido en este sentido por personalidades de la talla de Fray Lorenzo de san Nicolás o del bachiller Juan Pérez de Moya⁸⁹⁸ y en ejemplos concretos por él conocidos⁸⁹⁹.

896 Como bien resume Alfonso Rodríguez de Ceballos “Su objetivo fue precaver a sus colegas los párrocos y, en general a los comitentes de las obras del peligro de hacer construir las iglesias y edificios sin tomar las debidas precauciones sobre la capacidad de los maestros de obras, especialmente sobre sus conocimientos teóricos, sin los cuales las construcciones irían erradas”.

RODRÍGUEZ de CEBALLOS, Alfonso: “La arquitectura y el Urbanismo del siglo XVIII”. En *Manual de Arte Español*. Madrid, Sílex, 2003, p. 661.

897 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1716. Libro 188. Fol. 110 r.

“Papel de discursos geométricos que dedica al cabildo don Bartolomé Ferrer, cura de Olmeda.

Yo el secretario, di cuenta de que por dicho don Bartolomé Ferrer se ha escrito un papel geométrico en que saca a luz diferentes discursos y manifiesta el error que usan los maestros de arquitectura y cantería en el modo de medir y tasar las obras y varas de piedra de los edificios. Y por lo que pueda conducir para las obras que se ofrecen en esta santa iglesia, la dedica al cabildo, a cuya sombra espera logre el ser bien visto. Y conferido y votado se acordó admitirle y que se ponga en el archivo y se le escriba a dicho cura el agradecimiento con que el cabildo queda de su atención”.

898 “Así, Fr. Lorenzo Cap.75. Fol. 244. 1ª Part. Y Moya Libe. 4 Cap. 4 Art. 1 Fol. 206”.

A. C. C. Biblioteca. Manuscrito 1849. Fol. 2 r.

899 Presenta a modo de ejemplo cálculos erróneos dados por el Teniente de Maestro Mayor Fernando Fernández a la hora de tantear los gastos para los reparos de la ermita de Nuestra Señora del Pinar.

Casi la totalidad del manuscrito mantiene el mismo orden con que luego fue impreso exceptuando varios fragmentos como aquel en el que el autor alude a sus contactos en la corte madrileña con personalidades de la talla de Palomino o Ardemans. Esta anotación en 1719 fue colocada en la primera de las páginas que Ferrer dedica al apartado de la geometría mientras que en 1716 ocupaba un lugar menos preeminente dentro de la serie de referencias expuestas. Así mismo, entre ellas no aparece ni el prólogo al lector ni la breve anotación a los jóvenes que el cura de Olmeda hizo insertar en la edición príncipe del que fue su tratado publicado. Sí se pueden leer en el manuscrito la protesta del autor y casi todos los apartados que vieron la luz posteriormente aunque con leves variaciones terminológicas y toponímicas⁹⁰⁰.

Cabe destacar el hecho de que Bartolomé Ferrer adjuntó en cada una de sus explicaciones una serie completa de cálculos concretos mediante los cuales ejemplificaba sus planteamientos. No obstante, la mayor parte de ellos sólo quedaron reflejados en el boceto y no llegaron a tener cabida en la impresión bien por falta de espacio, por economizar o por ser considerados superfluos. Lo mismo ocurrió con el conjunto de figuras y diagramas que se insertaron en el manuscrito gracias a los cuales se podía comprender como medir una cornisa (Fig. 18), como mesurar un cuerpo rectangular mediante cubos (Fig. 19), la medida exacta que tenía un pie castellano (Fig. 20) o cuáles eran las relaciones proporcionales para disponer una torre (Fig. 21).

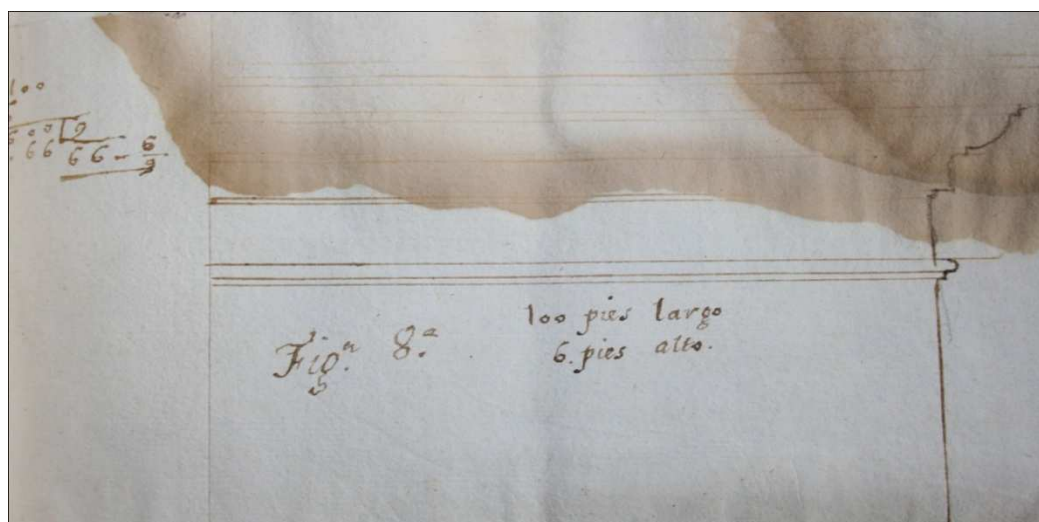


Fig. 18. Diagrama compuesto por don Bartolomé Ferrer sobre como disponer correctamente las molduras. Manuscrito 1716.

A. C. C. Biblioteca. Manuscrito 1849. Fol. 2 v.

900 Dada la magnitud de este manuscrito se adjunta su transcripción en un anexo incluido en el apartado del apéndice documental dedicado a este capítulo. Bajo la nomenclatura de DOCUMENTO 19 se ha realizando una trasposición del mismo

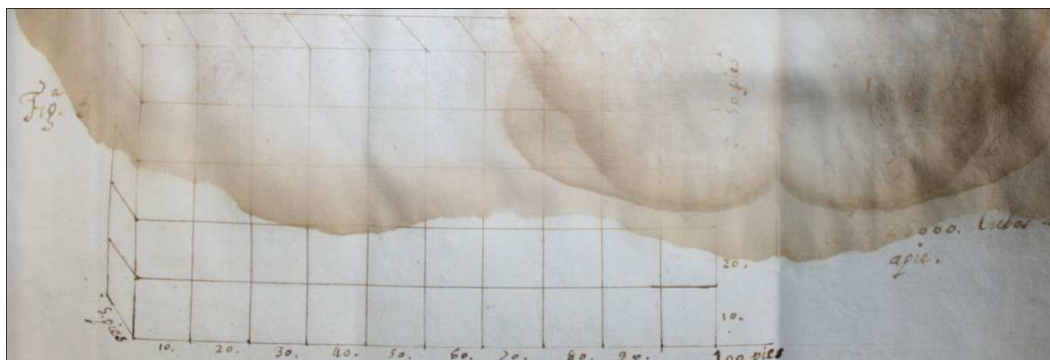


Fig. 19. Esquema sobre como componer un rectángulo empleando cuerpos cubos sin perder la proporción. Manuscrito 1716.

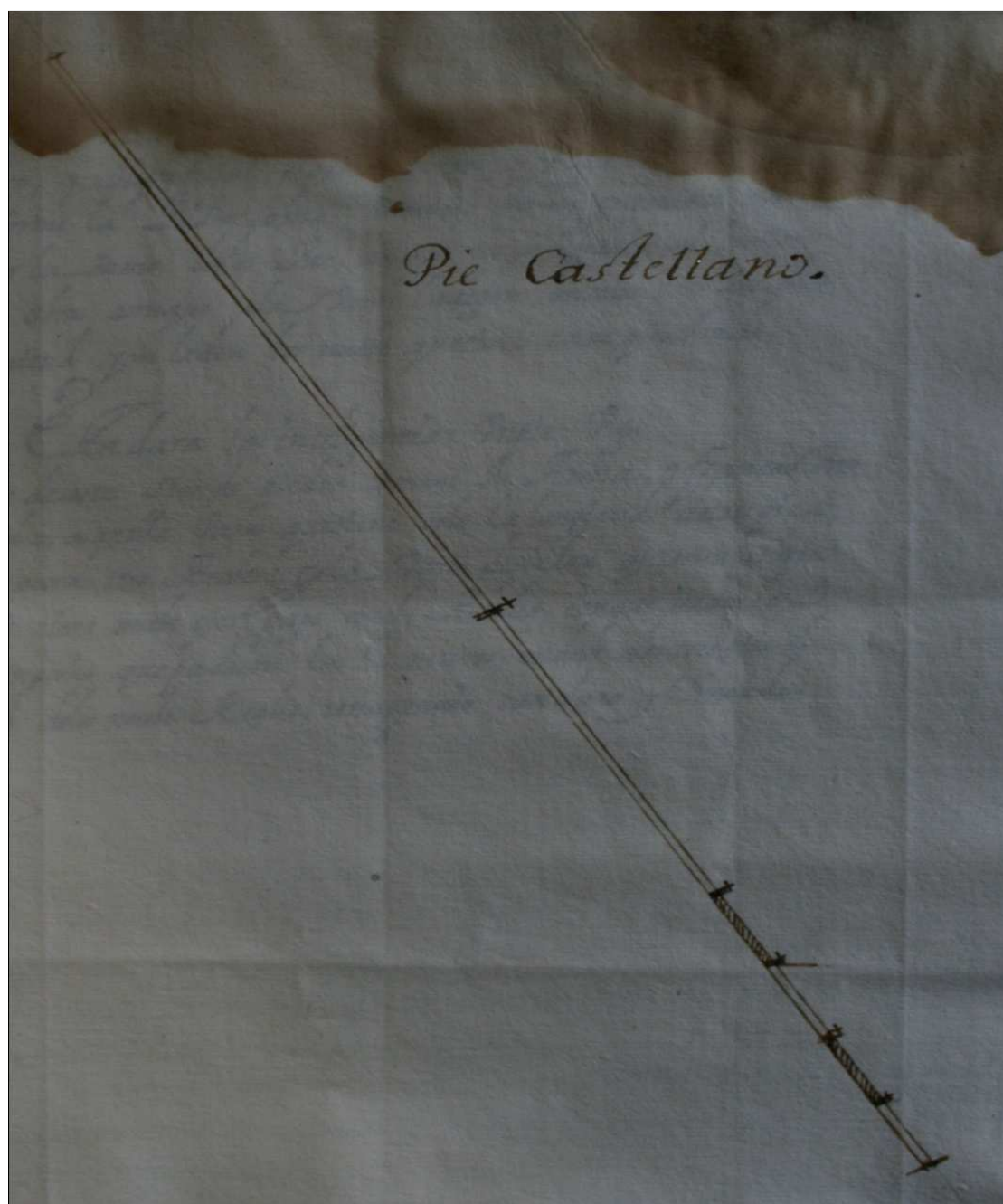


Fig. 20. Medida exacta de un pie castellano en el siglo XVIII. Dibujo de don Bartolomé Ferrer. Manuscrito 1716.

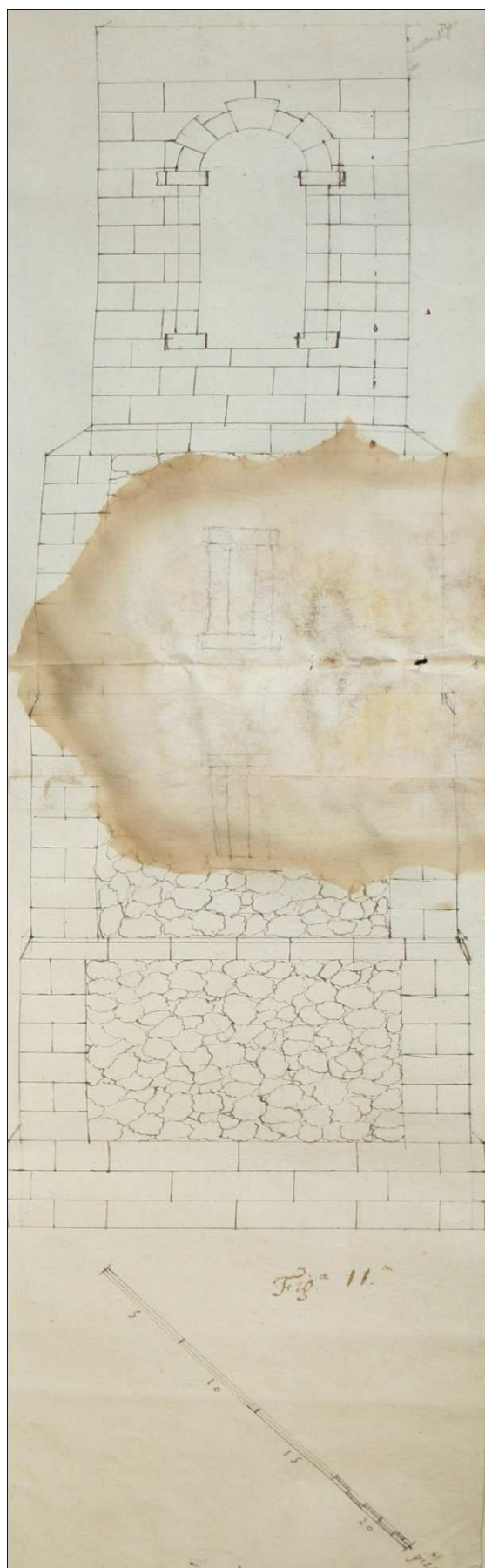


Fig. 21. Proporciones exactas con las que erigir una torre de forma correcta según Bartolomé Ferrer. Manuscrito 1716.

Resulta curiosa la inclusión por parte del licenciado de la traza de una plaza fortificada de planta pentagonal⁹⁰¹ en un trozo de papel bastante irregular (Fig. 22). Si bien en el manuscrito de *El Buen Zelo* no se localiza ninguna referencia teórica a este tipo de construcciones. El clérigo era conocedor de esta disciplina y no dudó en referirse a ella al publicar su texto de 1719 indicando la fortaleza y firmeza con que se debían erigir estas obras y los problemas que habían suscitado a lo largo de la historia los errores acometidos en su edificación:

*Los Muros mas doblados, y fuertes los derribò la obstinada porfia de una viga herrada, llamada Ariete por los Antiguos; porque su punta formaba la cabeza de un carnero, con que batia à golpes los mas recios Muros, y los echaba a tierra: Una fortaleza, armada de rayos, ceñida de Murallas, y Baluartes, Fosos, y Contrafosos, Estacadas, Medias Lunas, Ciudadela, y otras defensas, con todos estos reparos, al parece inexpugnable, se rinde, à la fatiga de la pala y del azadon*⁹⁰².

Compuesta por cinco baluartes o salientes enmarcando una explanada poligonal, esta forma estaba considerada como ideal para este tipo de fortificaciones que se concebían para adaptarse a espacios geográficos que pretendían mejorar su capacidad defensiva ante el hipotético ataque de enemigos. Dada la orografía de Cuenca es improbable que Ferrer diseñase este modelo pensando en aplicarlo a la ciudad por lo que debió tratarse de una composición o bien estandarizada o bien pensada para ser materializada en algún otro emplazamiento geográfico. De lo que no cabe duda es que este diseño permite corroborar que el arquitecto conocía esta disciplina militar.

901 Entre las múltiples facetas profesionales ya señaladas en relación con la trayectoria profesional y los conocimientos diversos de los que hizo alarde Bartolomé Ferrer también se debe atender a una más que previsible capacidad para atender a los principios de la ingeniería militar. No se debe olvidar que durante las últimas décadas del siglo XVII se dieron numerosos intentos por codificar los sistemas de fortificación mediante la publicación de diversos tratados que permitieron adquirir a los estudiosos, si no una formación práctica, sí un buen nivel de conocimientos teóricos.

CÁMARA, Alicia: "Esos desconocidos ingenieros". En *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2005, p. 20.

902 FERRER, Bartolomé: *Curiosidades utiles...*, op. cit., p. 3.

Este mismo tipo de referencias a la arquitectura militar se pueden contrastar en las pp. 110, 112, 153

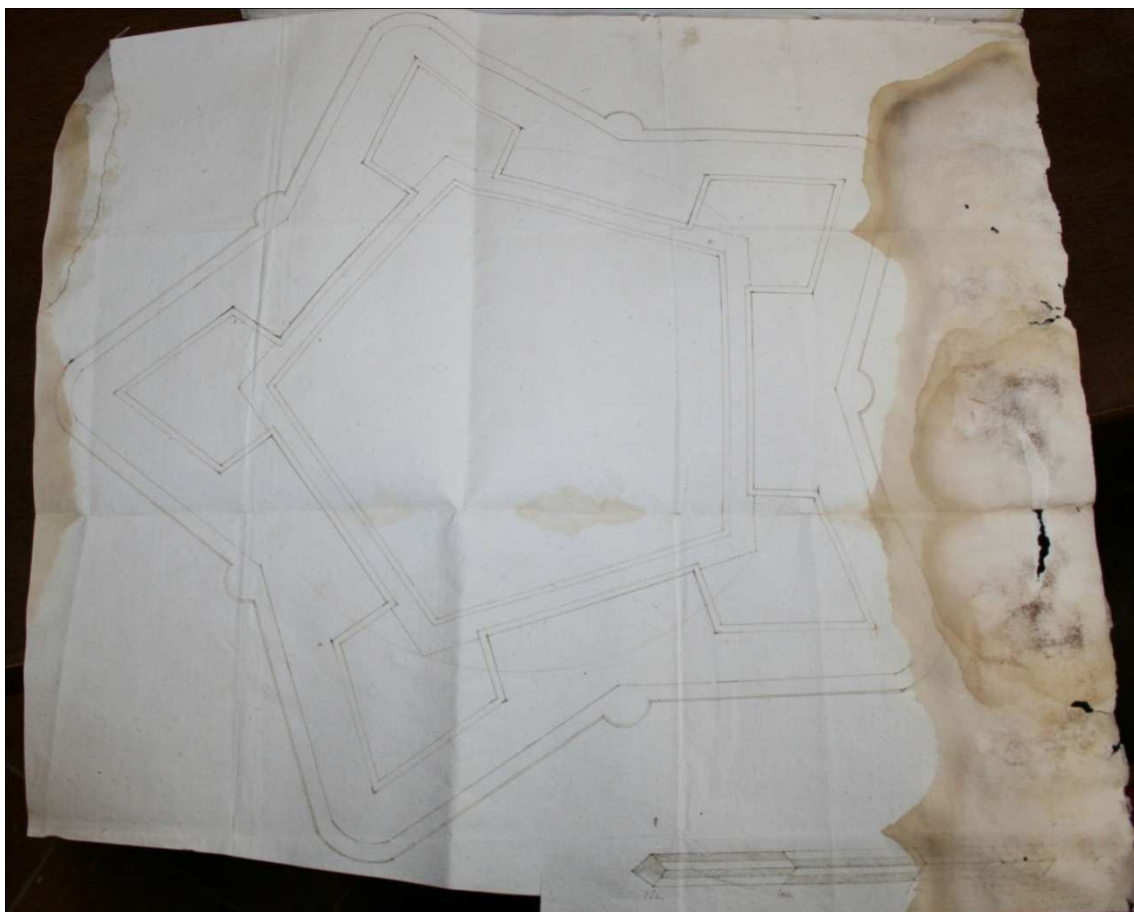


Fig. 22. Planta de recinto fortificado de forma pentagonal incluida por don Bartolomé Ferrer en su manuscrito de 1716.

Además de por este alarde, el clérigo puso de manifiesto a lo largo de toda la redacción del manuscrito de *El Buen Zelo*, su innegable erudición. De sus propias palabras se puede deducir que ésta le vino dada a raíz de acometer, de manera autodidacta, el análisis y estudio de las obras de autores, tanto clásicos como contemporáneos, que habían abordado los más diversos temas vinculables a la arquitectura, las matemáticas, la ciencia o la ingeniería y de los diversos contactos que tuvo con personalidades doctas en la materia. Así, además de los ya citados Fray Lorenzo de san Nicolás, Juan Pérez de Moya, Palomino o Ardemans. El licenciado Ferrer se instruyó *oyendo las ciencias matemáticas en el Colegio Imperial de la Corte, debajo de la enseñanza de los reverendos padres catedráticos en estas nobles facultades: el padre Francisco Petrer y el Padre Diego Kresa, y estudió a Apiano, a don Sebastián Fernández de Medrano en la segunda parte de su Geometría, al padre José de Zaragoza, Geometría Práctica, Teoremas selectos de Arquímedes, a Vitrubio en el Comento Latino del Patriarca de Aquileya, al ilustrísimo Caramuel en sus obras varias. Tratado de geometría, a Juan de*

*Arfe, Libro I de Geometría y todos los geómetras y aritméticos*⁹⁰³.

La inclusión de continuas referencia a estos autores y a sus obras en su manuscrito no puede entenderse como un plagio por parte de Ferrer ya que, siguiendo una costumbre imperante en la época, no pretendía hacer suyas las palabras, teorías o principios ya enunciados si no que los empleaba para crear un *corpus* de cuestiones y planteamientos útiles para arquitectos y artífices. La incidencia que este texto de Ferrer pudo tener en los maestros coetáneos a su ejecución debió ser muy reducida ya que no se debe olvidar el hecho de que fue concebida como un regalo al Cabildo de la Catedral de Cuenca. Tal vez los propios clérigos llegasen a facilitar la obra a alguno de los maestros que trabajaron para la mesa capitular pero este dato es una mera suposición que, por el momento, no se puede confirmar. No ocurre lo mismo en lo referente a la publicación impresa de este escrito junto con la *Regla de Oro Aritmética* y la *Cartilla ABC* ya que tuvieron una mayor difusión. El propio rey dio su permiso para realizar una primera edición en 1717 no sin antes demandar que todos los pliegos fueran revisados y corregidos, lo que provocó una demora de dos años en la publicación; así mismo, otorgaba al clérigo o a la persona en la que recayese la licencia para imprimir el Tratado por un tiempo de diez años; este no dudó en componer una obra digna de ser valorada y tenida en cuenta⁹⁰⁴. Fue durante este periodo cuando *Las Curiosidades utiles* debieron ser manejadas por un importante número de artistas. Sirva como ejemplo la figura del arquitecto Jaime Bort ya que, si bien pudo conocer el manuscrito de Ferrer dadas sus numerosas intervenciones a instancias del Cabildo de la Catedral de Cuenca quien pudo permitirle e incluso recomendarle su consulta, es bastante probable que contase con un ejemplar del texto impreso. Se desconoce con exactitud el grueso de títulos que compondrían su biblioteca pero sí la de su discípulo en Murcia Martín Solera; éste contaba entre sus posesiones con un ejemplar del Tratado de Ferrer quien sabe si, tal vez, heredado de su maestro⁹⁰⁵. Al igual, también se ha querido apreciar la influencia de

903 Anotación extraída de los datos incluidos por el propio Ferrer en su manuscrito.
A. C. C. Biblioteca. Manuscrito 1849, Fols. 3 r., 4 v., 6 v. y 7 r.

904 FERRER, Bartolomé: *Curiosidades utiles*..., op. cit., [s. n.]
Tal vez a instancias del propio Ferrer se introdujo un curioso grabado al principio de la obra impresa donde se pueden apreciar las dotes del clérigo como dibujantes. En él se puede observar la figura de un niño acompañado por un ángel de la Guarda. Este gravado ha sido catalogado por PAEZ RIOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*..., op. cit., p. 349.

905 En torno a los volúmenes que pudo manejar Jaime Bort y sobre la posibilidad que estos recayeran en manos de Martín Solera cf. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: "Urbanismo utópico dieciochesco: la nueva Plaza de la Alameda del Carmen, en Murcia, por Jaime Bort"..., op. cit., pp. 310-313; PEÑA

lo publicado por el párroco de La Olmeda en textos posteriores que versaban sobre arquitectura. Un ejemplo en este sentido lo constituye la obra escrita entre 1751 y 1754 por Andrés Julián de Mazarrasa quien, además de atender a lo ya expuesto por artistas de la talla de Vitrubio, Serlio, Vignola o Tosca para educar a sus discípulos, añadió y tomo como fuente parte de lo emitido por Ferrer⁹⁰⁶.

A modo de puntualización y con el fin de señalar una vez más la estrecha relación que éste tuvo con el Cabildo de Cuenca y su obispo sirva la misiva que envió -a 19 de marzo de 1719- una vez consiguió ver publicada su obra (Fig. 23) remitiendo un ejemplar para que, además del ya manuscrito, se conservase en la Catedral:

“Illmo. Señor.

Pongo a los pies de v. s. s. los tratados que contiene esse pequeño libro cuyo prinzipal assunto es descubrir el error que expressa en uno de sus tratados que ya v. s. s. mando ver manu escrito. Y siendo tan util a la comun utilidad, no es Ill.^{mo} señor para echar en olvido su remedio.

Quedo esperando m^s. ordenes del agrado de v. s. s. cuya vida g^{de}. Nr^o. s^r. m^s. a^s. como le suplico. Olmeda marzo 19 de 1719.

B l m de V. S. D. du menor Capⁿ.

Bartholome Ferrer [Rubricado]”⁹⁰⁷.

ÚLTIMOS AÑOS DE LA VIDA DEL CLÉRIGO.

Nada se conoce por el momento de la actividad artística que don Bartolomé Ferrer pudo desempeñar en los últimos años de su vida o si esta se vio relegada a un segundo plano en favor de una mayor concentración espiritual. Existen referencias a que pudo redactar en aquellos años algún otro escrito que nada tendría que ver con su faceta profesional como es el caso de una *Descripcion de la Villa de Moya y su tierra* aunque, hasta la fecha, se trata de alusiones puntuales escasamente estudiadas⁹⁰⁸.

No obstante sí se ha localizado el dato referente a la muerte de Ferrer quien, tras una larga vida dedicada a la arquitectura tanto en su vertiente práctica como teórica, falleció sin haber abandonado su cargo de párroco de la villa de Olmeda de la Cuesta en

VELASCO, Concepción de la: “La biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras del siglo XVIII en Murcia”..., op. cit., pp. 78-79.

906 ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel: “Los artistas del barroco en Trasmiera”, op. cit., pp. 67-68.

907 A. C. C. Cartas. 274. 7 (6).

908 La referencia a este texto se extrae del testamento de uno de los herederos de don Juan Manuel Fernández Pacheco, Marqués de Villena, quien poseía un tomo con este título ejecutado por el cura de Olmeda de la Cuesta que fue tasado en 6 reales.

AA. VV.: “Cuatro cosas de Moya”..., op. cit., p. 333.

1728. Gracias a una declaración anotada en el libro de Mayordomía del pueblo se sabe que fue enterrado con un vestuario que compró a tales efectos y que costó 232 reales⁹⁰⁹.

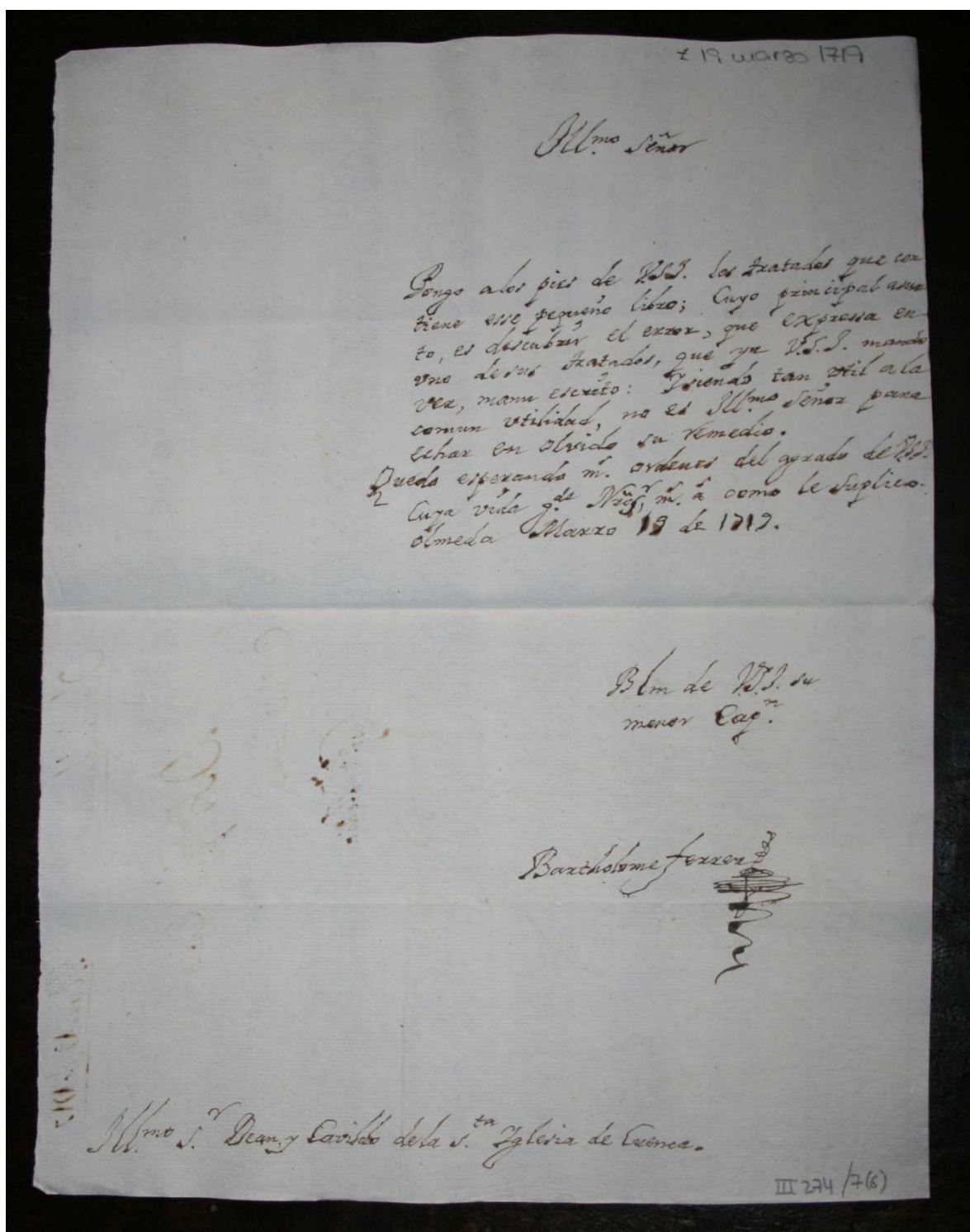


Fig. 23. Carta de don Bartolomé Ferrer donando al Cabildo de la Catedral de Cuenca un ejemplar de su tratado. 19 de marzo de 1719.

909 A. D. C. Parroquias. P. 1079. Libro de la Mayordomía de la Fábrica de la Olmeda. Fol. 69 r.

5

CONCLUSIONES

La fachada de la Catedral de Cuenca y las obras acontecidas en ella durante la Edad Moderna podrían parecer, a simple vista y en origen, un tema de estudio repetitivo, ya ejecutado y sin visos de aportar nada nuevo a la historia del arte. Sin embargo partiendo de la hipótesis o idea inicial de que el proceso constructivo desarrollado en este conjunto entre 1680 y 1750 debía contemplarse más allá de la común relación que siempre se establece entre arquitecto e intervención, se ha podido comprender en gran medida la génesis de la cultura arquitectónica que durante aquellas fechas se estaba desarrollando tanto en la ciudad como en el obispado. Gracias a la consulta y lectura de un gran número de fuentes archivísticas y otro tipo de documentos se viene a justificar que aquello que aparentemente se puede entender como una obra aislada en la que se fue obrando progresivamente según necesidades, constituye el origen de un interesante panorama en el que fue determinante el papel del Cabildo, la personalidad de los artífices que participaron en su hechura y el contexto generado.

No eran pocos los datos que ya se conocían de las diferentes actuaciones que tuvieron lugar en el frontispicio durante esta época. Se sabía de los principales arquitectos y maestros de obras que las realizaron, de las fechas concretas de ejecución, de que zonas fueron las que necesitaron de continuas reformas y de la especial vinculación que el Cabildo tuvo para con este elemento; no se debe obviar que, al igual que en la totalidad de Catedrales españolas, la principal intención de estos organismos fue dotar estas zonas de la mayor magnificencia y representatividad que se pudiese conseguir. No obstante, eran muchas las incongruencias y se palpaba una absoluta falta de unanimidad sobre si la antigua obra gótica se desmanteló por completo o sobre si hubo una primera sustitución del conjunto a finales del siglo XVII y otra en las primeras décadas del XVIII; la participación del grueso de artífices vinculados a esta estructura tampoco quedaba clara así como los motivos que propiciaron el que trabajasen para el Cabildo.

Mucho menos se conocía al respecto de sus perfiles profesionales. Además, a la hora de comprender de forma detallada cada uno de los proyectos que se abordaron eran numerosas las lagunas localizadas por lo que la información que se tenía se debía calificar, cuanto menos, de sesgada.

Gracias a esta tesis doctoral el proceso constructivo de la fachada de la Catedral de Cuenca en el periodo mencionado ha quedado perfilado en su totalidad y se conocen de forma concreta todas y cada una de las actuaciones abordadas tanto en la pieza en sí misma como en sus espacios circundantes. Se puede asegurar con rotundidad que en ningún momento se llegó a desmontar y sustituir el frontispicio gótico ya que, debido a la falta de medios, no se pudo emprender ninguna de las propuestas de reforma total que se plantearon. Las actuaciones fueron parciales y muy puntuales y tuvieron como principal objetivo evitar la eclosión de un conjunto que, por falta de previsión inicial en la cimentación y por los continuos errores que se infirieron al ir añadiéndole elementos pesados, parecía estar a punto de arruinarse por completo. Los problemas en el basamento y la colocación en dicha zona de conductos por los que pasaba el agua, la existencia de huecos que restaban firmeza, el desplome de muchas de sus partes, el planteamiento de un corredor en el primer piso y, sobre todo, la erección de dos torres sobre ella –las cuales asentaban sobre el espacio vacío de dos capillas- hicieron peligrar no sólo la fachada sino también los elementos más cercanos a ella. Intentar buscar las mejores soluciones gastando lo mínimo fue una de las empresas que más ocupó la atención del Cabildo entre las citadas fechas de 1680 y 1750.

Sin embargo, buena parte de este periodo también quedó ocupado por otra obra que se ha pasado de largo y siempre ha sido estudiada y analizada sin atender al momento en que se erigió o a los artífices que dieron lugar a los diferentes proyectos para ejecutarla: la construcción de una coronación sobre la torre de campanas de la Catedral. Paralelamente a los trabajos en la portada y en torno a finales de siglo XVII y principios del siglo XVIII se tomó conciencia de que el remate de esta estructura no era digno del lugar que ocupaba. Además, por tratarse de un típico chapitel de tradición escurialense de madera y pizarra eran continuos los incendios que acontecían en él y no era nada halagüeño cuando se estaba barajando la posibilidad de situar en su interior el mecanismo de un reloj. De igual forma que ocurría con la fachada, no se conocía en su totalidad el proceso completo de esta obra, los proyectos que se presentaron para encontrar la mejor solución y quienes fueron sus hacedores. A partir de esta tesis doctoral estos datos ya no son una incógnita y se puede entender toda esta empresa que,

al igual que la fachada, ayuda a perfilar y dar a conocer la cultura arquitectónica de la época en Cuenca. Muchos y de muy diversa índole fueron las propuestas expuestas por los maestros que optaron a su realización y muy significativa fue la elección final: levantar una imponente aguja de piedra. La incidencia de este elemento fue determinante no sólo en el propio edificio de la Catedral sino también en la diócesis.

Tomando como punto de partida estas dos importantes actuaciones y observando como en todo momento el papel del Cabildo como mecenas de la arquitectura en particular y de las artes en general fue fundamental, se fue verificando una de las premisas con que se inició este estudio: el papel que jugaron los maestros de obras y arquitectos que participaron en ellas fue fundamental y su análisis debía ser muy tenido en cuenta a la hora de intentar explicar las peculiaridades de la arquitectura religiosa conquense del barroco.

Esta tesis doctoral deja patente que en la capital del obispado se dio una auténtica jerarquización de las profesiones vinculadas a la construcción en relación con la Catedral. Sin duda, el puesto más codiciado y que contaba a la par con mayores ventajas era el de Maestro Mayor. Su presencia y sus valoraciones eran exigidas en todas y cada una de las obras que se pretendía realizar y su palabra era la que siempre tenía más peso. Sin embargo, se ha contrastado un dato curioso y es que en no pocas ocasiones se pidió contar con otras opiniones para tener diferentes posturas que tantear. Lo que sí fue una constante es que dichos artífices se desvinculaban por completo de lo que era la materialización de sus proyectos. Esto recaía en aquel maestro que se comprometiese a hacer lo que se había decidido por un precio menor. Queda clara otra costumbre de aquel periodo: primaba el ahorro por encima de la calidad.

Acompañando al Maestro Mayor y ocupando su lugar cuando éste estaba ocupado o viajaba por algún motivo se encontraba el Teniente de Maestro Mayor de Obras del Obispado. Analizar quienes ocuparon este cargo en la Catedral de Cuenca ha aportado no pocas informaciones en relación a un perfil profesional no tan estudiado como el de sus superiores. Llama la atención que varios de los artífices que ostentaron este cargo no sabían ni leer ni escribir y que, en su mayoría, iniciaron su formación en disciplinas que poco tenían que ver, en apariencia, con la construcción. Al analizar la evolución de sus carreras se confirma que fue su saber hacer desde un punto de vista práctico lo que les granjeó ser reconocidos con tal nombramiento.

Atendiendo a los datos que se han contrastado a la hora de estudiar detalladamente a todos y cada uno de los maestros que ocuparon, respectivamente, estos dos puestos de

trabajo se pueden presentar unas conclusiones perfectamente corroboradas. Se apreciaba una cierta y clara diversificación en tanto en cuanto a los lugares de procedencia de estos artífices con respecto a épocas anteriores. Durante el renacimiento fueron numerosos los arquitectos que se trasladaron a Cuenca desde zonas del norte de España: Burgos, Guipúzcoa y, sobre todo, la merindad de Trasmiera constituyen los principales núcleos de origen de los mismos. De igual forma y aunque no en elevado número, maestros extranjeros participaron en la construcción de varias obras para la Catedral y el Obispado. No obstante, a partir de 1680 y aunque se mantuvo la presencia de importantes artífices trasmeranos, se registra la llegada a la ciudad de arquitectos procedentes de La Rioja, Madrid y la zona de Levante. El interesante enclave de Cuenca como cruce de caminos entre estos dos últimos lugares propició tanto que se recurriese a afamados maestros residentes en estas regiones para ser consultados como que fueran ellos mismos quienes viesan allí una oportunidad laboral inmejorable para desarrollar sus carreras. De igual forma, artífices nacidos en la capital conquense empezaron a ser reconocidos aunque siempre a la hora de ejecutar de forma práctica las obras y de ostentar el cargo de Teniente de Maestro Mayor. Por el contrario, a la hora de nombrar maestros mayores siempre se confió en maestros foráneos.

Otro de los rasgos más interesantes que se ha venido a confirmar es que estos maestros no vieron limitados sus encargos al edificio de la Catedral. El Maestro Mayor, y por defecto su Teniente, era quien debía trasladarse a supervisar las diferentes obras que tenían lugar en las parroquias del obispado. Por muy someras que éstas fueran y aunque en ocasiones pudiesen ser sustituidos por otros artífices si se consideraba menester –generándose no pocos pleitos–, siempre se demandaba su presencia ante los tanteos, valoraciones y visuras que se debían efectuar. Lo que aparentemente puede parecer un trabajo secundario y algo pesado no venía nada mal a los arquitectos ya que gracias a ello recibían ciertas cantidades de dinero que buena falta les hacía. Salvo en casos puntuales y debido al estatus que ya poseían –por el caso de Juan Pérez Castiel y Pedro de Ribera que a continuación se mencionarán– los sueldos, ayudas de costa o gratificaciones que el Cabildo conquense tenía para con sus trabajadores eran más bien cortos y escasos. Por tanto, el hecho de ser agraciado con estos títulos en Cuenca implicaba reconocimiento pero no enriquecimiento.

Mucho más solícitos se manifestaron los canónigos de la Catedral a la hora de reconocer la participación de dos de los más afamados arquitectos de la época, los ya mencionados Castiel y Ribera. Aunque se había insinuado la presencia de ambos en la

ciudad apenas si se conocían datos concretos sobre ello.

En el caso del arquitecto turolense se puede confirmar tras la ejecución de esta tesis que el proyecto para la fachada de la Catedral de Valencia no fue el único de estas características que dio en su carrera. Así mismo se corrobora el hecho de que tras abandonar dicha ciudad, motivado por los acontecimientos de la Guerra de Sucesión, se trasladó a Cuenca. Aunque se sabía de sus estancias en Aliaguilla y Requena respectivamente poco se intuía de la implicación que tuvo con la fachada de la Catedral conquense salvo pequeñas puntualizaciones. De 1710 a 1715 estuvo dirigiendo el proyecto de reforma y consolidación –que no desmantelamiento- del antiguo frontispicio y para ello redactó varias declaraciones hasta ahora inéditas cuyo estudio permite no sólo componer un nuevo episodio en la historia de la portada sino también un relevante capítulo en la biografía profesional de tan afamado y reconocido arquitecto. Conocer cuáles fueron sus impresiones, sus propuestas, las considerables cantidades de dinero que recibió, su continua vinculación con su localidad natal de Cascante, que reticencias suscitó su presencia en la ciudad y el hecho de que se hizo acompañar de sus propios oficiales e incluso de su hijo para que se corroborasen sus opiniones son de gran relevancia para entender un poco más la figura de este maestro. Así mismo, el hallazgo de todos estos datos y la lectura detallada de sus propias palabras permite hipotetizar sobre que se hubiese podido llegar a realizar en el maltrecho frontispicio conquense si Castiel hubiera podido dar rienda suelta a su creatividad.

El otro caso llamativo que aparece de las consultas efectuadas es el que confirma el traslado del arquitecto madrileño Pedro de Ribera a Cuenca en 1725. Con la intención de comprar maderas para los trabajos que estaba efectuando en la corte, el maestro viajó a la capital conquense, hecho que fue recibido con gran alegría por el Cabildo ya que, por aquel entonces, se encontraba inmerso en la difícil coyuntura de decidir que opción era la más adecuada para cubrir las dos torres de la fachada. Tras recibir la conveniente petición de la mesa capitular, Ribera efectuó unas trazas y una declaración donde expuso sus impresiones a tenor de esta necesidad. Además de hacer alarde de su experiencia, de los múltiples ejemplos que conocía y de que aspectos se debían tener en cuenta, el artífice no dudó en destacar que entre las opciones que se barajaban la más adecuada era la que había planteado poco tiempo antes Jaime Bort. De igual forma hizo una completa exposición de que como actuaría él mismo si fuese el encargado de acometer este proyecto. A pesar de no haberse localizado el diseño que elaboró, esta

nueva participación del arquitecto madrileño amplía el número de las catedrales donde trabajó así como la cantidad de proyectos para torres que fue capaz de realizar.

Junto a estas dos actuaciones, si hay un caso paradigmático y digno de destacar en relación a su presencia en Cuenca trabajando para el Cabildo –no menospreciando en ningún momento la calidad y el saber hacer de sus compañeros- es el del citado Jaime Bort. Desde que se inició el estudio de su faceta profesional, su obra más importante, el diseño de la fachada de la Catedral de Murcia, ha constituido un auténtico paradigma a la hora de atender a sus orígenes, a la formación que pudo tener, a los conocimientos de que hizo alarde y a la experiencia práctica que le llevaron a ser capaz de configurar un proyecto de semejante magnitud. No cabe duda de que este punto culminante en su carrera ha centrado en gran medida las investigaciones que han abordado su persona. Sin embargo, no han sido pocos los que al intentar explicar el porqué de todo esto, veían en su estancia previa en Cuenca los orígenes sobre los que se fueron gestando el carácter profesional y los rasgos definitorios de uno de los arquitectos más reconocidos del panorama barroco hispánico.

Ahora es posible saber que Bort viajó a Cuenca en edad adulta aunque relativamente temprana y que los primeros contactos que tuvo en la ciudad fueron en casa de un pintor. Así mismo, se ha confirmado que las primitivas incursiones que realizó el maestro en la ciudad nada tuvieron que ver con la arquitectura sino con otra importante disciplina artística en la que también supo despuntar a la largo de su carrera: el diseño de retablos. Los supuestos conocimientos que siempre se han querido intuir en su persona en lo tocante a la escultura y los retablos se quieren intuir en Cuenca ya en 1713 aunque no es hasta 1720 cuando documentalmente se confirman dos datos esenciales: podía recibir encargos, lo que justifica que ya se hallaba formado en este campo y debía contar con cierta experiencia, y lo hacía nada menos que de manos del Cabildo de la Catedral por lo que su saber hacer y su buena praxis tuvieron que estar más que contrastados. A partir de esta fecha se abre una importante y estrecha colaboración entre la mesa capitular y el maestro quien pasó a recibir durante los años que residió en la ciudad un buen número de encargos relacionados con la retablística y la escultura. En ellos, se mostró conocedor tanto del comportamiento de la piedra como de la madera.

Sin embargo, fue en torno a 1724 y 1725 cuando se marcó un interesante punto de inflexión en la carrera de Jaime Bort como arquitecto ya que empezó a recibir encargos relacionados con esta disciplina. Es seguro por tanto que el maestro tuvo que contar con

una importante formación para ello. Entre otros, el encargo más importante que recibió fue el de conformar unas trazas para la maltrecha fachada de la Catedral y un diseño para rematar con chapiteles las dos torres que la flanqueaban. No cabe duda ahora de que, con anterioridad a su llegada a Murcia, el maestro ya se había enfrentado a una fachada catedralicia, conocía sus pormenores, puntos débiles y errores a evitar; sabía buscar así mismo, las mejores soluciones atendiendo a lo que se le demandaba.

Paralelamente a todo esto, Jaime Bort no dejó de recibir peticiones y encargos que le hacían trasladarse a localidades del obispado y se ha contrastado que su papel fue fundamental a la hora de trazar retablos. Esta actividad fue una constante a lo largo de trayectoria en Cuenca destacando el hecho de que él se limitaba a elaborar los diseños o dibujos así como las condiciones con que se tasaban los montantes de dichas piezas para que, a posteriori y como ocurría con la arquitectura, fuesen otros artífices quienes las elaborasen por un menor precio. Sin embargo, cuando lo vio interesante, no dudó en ser él mismo quien efectuase parte de estas obras, especialmente esculturas. Así mismo, también se pidió su opinión cuando se presentaron divergencias entre otros artífices por la realización de este tipo de estructuras ya que las discusiones no eran pocas. Las ansias de dinero, la mala praxis o los continuos recelos entre maestros fueron aspectos ante los que Bort tuvo que dirimir demostrándose con ello su gran capacidad de criterio. A pesar de que todas estas informaciones presentadas a tenor de la figura de este maestro ya son importantes en sí mismas hay otros dos datos que no deben ser pasados por alto. El primero de ellos, tal vez más somero pero no por ello menos relevante, es que se ha localizado a Bort actuando como pintor lo que vendría a confirmar que, cuanto menos, se manejaba en esta técnica. El segundo, más esclarecedor, atiende a que durante su estancia en Cuenca también dio muestra de conocer los principios de la fontanería y la hidráulica que tanto tuvo que tener en cuenta a la hora de componer su proyecto para la fachada de la Catedral de Murcia y que no pocas loanzas le generaron tras su traslado a Madrid. Si bien se había presupuesto que tuvo que ser en la capital conquense donde se gestó dicha capacidad de Bort para con estas disciplinas, es ahora cuando se puede afirmar que no sólo fue fontanero en la Catedral –cobrando por ello un sueldo fijo- si no que llegó a supervisar y dirigir un completo plan de saneamiento en el conjunto de la ciudad.

Sin que por el momento se halla localizado el dato concreto que así lo confirme, la gran capacidad del maestro para actuar como un artista multidisciplinar atendiendo a las más diversas peticiones pudo ser concluyente para que se le nombrase Maestro Mayor o, al

menos, pudiese hacer alarde de tal cargo. Son varios los documentos que como tal así lo demuestran y por ello, aunque todavía sea una información a verificar, se debe tener en cuenta que Bort ostentase el mayor reconocimiento que un arquitecto podía tener en el obispado conquense.

El análisis de todas estas facetas del artista y el que fuese Maestro Mayor hace que se deba atender a una modificación en el concepto del arquitecto que llegaba a ocupar este cargo durante el periodo estudiado en la Catedral de Cuenca. Desde Félix de la Riba hasta Luis de Artiaga se aprecia que sus ocupaciones quedaron vinculadas por completo al ámbito constructivo sin que se tenga noticias de que abordaran otro tipo de encargos pertenecientes a otras disciplinas. El caso de Bort es completamente diferente y en nada recuerda a sus predecesores: él fue capaz de demostrar su valía en la composición de esculturas y retablos, en la traza y elaboración de proyectos arquitectónicos, en la hidráulica y, en menor medida y puntualmente, en la pintura.

En esta tesis doctoral también se ha puesto de manifiesto la gran representatividad que tuvieron para con la cultura arquitectónica del momento los frailes arquitectos marcándose un cierto sentido continuista con periodos anteriores donde clérigos de la talla de fray Alberto de la Madre de Dios o el Padre Bautista habían proyectado las obras más relevantes acaecidas en el edificio de la Catedral. Entre 1680 y 1750 los casos concretos de fray Domingo Ruiz y fray Vicente de Sevilla –aunque el estudio de éste no haya sido abordado– demuestran que llegaron a ser maestros mayores y las continuas consultas efectuadas a fray Francisco de san José o fray Fernando de Santa Teresa confirman que sus opiniones eran muy tenidas en cuenta a la hora de dirimir sobre las más controvertidas y decisivas actuaciones que abordar. Sin embargo, si hay un caso representativo a la par que llamativo es el del Licenciado don Bartolomé Ferrer. Hasta la fecha, el mayor número de referencias a su persona se conocían gracias a la publicación de su tratado *El buen zelo* donde él mismo confirmaba haber participado en el diseño de varias trazas arquitectónicas y de retablos en el obispado conquense –en especial para la parroquia de Olmeda de la Cuesta donde fue párroco– y haber colaborado con el Cabildo de la Catedral las veces que habían sido necesarias para tratar sobre controversias arquitectónicas. Además, insinuaba ser conocedor de otros campos como la ingeniería militar y la cartografía o de técnicas como el bordado. Estas insinuaciones no quedarán a partir de ahora en el campo de las hipótesis ya que cobran cuerpo y se verifican con nuevas informaciones. Constituyendo todavía una incógnita la formación que pudo recibir el clérigo, su origen conquense le mantuvo durante buena

parte de su vida vinculado a la región siendo relevante la enorme devoción que siempre supo poner de manifiesto para con la mesa capitular. Cuando se dudaba sobre qué decisión era mejor tomar o cuando surgían enfrentamientos entre maestros, se pedía consulta a Ferrer por considerarle inteligente y persona docta en materia artística. Así mismo, contó con el permiso para adecuar su parroquia de Olmeda a los gustos del momento lo que le llevó a emprender una reforma global tanto del edificio como de los bienes muebles –especialmente los retablos- que contenía. Al mismo tiempo y dado el bagaje cultural que poseía fue atendiendo a otras consultas y demandas que llegaban desde el obispado.

Todas estas ocupaciones podían haber distraído la atención del clérigo pero aún así consideró oportuno exponer por escrito cuales eran las premisas por las que se debía regir un buen arquitecto intentando que en todo momento se tuviese más presente la profesión en sí misma que las ganancias que se podían conseguir. Elaboró para ello un manuscrito que finalmente vio la luz en 1719 pero cuyo borrador parcial fue entregado como obsequio al Cabildo en 1716. En esta tesis se confirma que antes ni tan siquiera de pensar en publicarlo, Ferrer regaló a los canónigos conquenses un ejemplar surgido de su propia mano de *El buen zelo*. La transcripción del mismo se presenta por primera vez en el apéndice documental y se abre una interesante vía de estudio al respecto de la localización de este tipo de escritos y la comparación con aquello que se publicó.

La realización de un mapa del obispado de Cuenca en 1692 para acompañar un texto sobre la vida de san Julián constituye otro de los hechos que demuestra las múltiples facetas que fue capaz de abordar este párroco. Se ha emprendido aquí el estudio del mismo y se ha tomado conciencia de que a pesar de lo importante que es como documento aislado, es mucho más llamativa su relevancia si se compara con la escasa existencia de este tipo de obras referentes a la diócesis conquense.

Atendiendo al grueso de todo aquello que fueron capaces de diseñar, trazar y componer los arquitectos, maestros de obras, canteros, escultores, retablistas o carpinteros que aparecen en este estudio se han podido localizar un gran número de trazas y declaraciones inéditas que, más allá del propio edificio de la Catedral, demuestran cómo se trabajaba en la diócesis, que era lo que exactamente se hacía en estas parroquias y cuáles eran los lenguajes estilísticos o gustos que más eran tenidos en cuenta, que técnicas constructivas tuvieron un mayor auge y que rasgos o características delimitaban la producción arquitectónica en templos de segundo orden. Siendo conscientes de que se trataba de edificios de escasa impronta, con posibilidades

económicas escasas pero con un gran interés por parte de sus párrocos y mayordomos de velar por su integridad, su conservación y, porque no, por su modernidad se puede conocer a partir de este estudio que principios marcaron esta arquitectura más localista pero a la par genuina y definitoria.

En resumen, si se pretende extraer alguna conclusión global después de haber abordado la preparación y elaboración de esta tesis doctoral es que muchos puntos, aspectos e hipótesis han quedado resueltas, apoyadas en todo momento por fuentes documentales perfectamente contrastadas, y contribuyen a enfocar desde un nuevo y mucho más completo punto de vista el estudio de la cultura arquitectónica del barroco conquense en un periodo determinado. No obstante, la premisa más importante que se deduce de todo esto es que, además de cubrir las importantes lagunas que existían sobre esta época, se abren interesantes perspectivas para futuras investigaciones.

6

APÉNDICE DOCUMENTAL

6.1

Transcripción de los documentos pertenecientes al Capítulo 1

DOCUMENTO 1.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 17. Expediente 2. 49. Fol. 1 r. y 1 v.

[Cuenca. Mediados de diciembre de 1696]

Declaración del maestro de cantería Santiago Rodríguez de Palacios sobre el mal estado que presentaba el corredor del primer piso de la fachada de la Catedral de Cuenca -"Los Doce Pares"- e indicaciones para su reparo y el de otras zonas de esta misma estructura.

Condiciones.

De orden del señor don Marcos Zerdán de Landa canónigo de la santa iglesia catedral de Cuenca y obrero de ella ha visto unos reparos de que se sigue grave perjuicio y necesitan del reparo y es en la forma siguiente:

En la fachada principal en los corredores toda la cantidad como dicen de balaustreado a dentro, así en lo largo como en lo ancho, se ha de hacer un enlosado todo el cual drapado se entienda con dos dedos de rebajo todas las losas unas de más y otras de menos bien ajustadas y labradas y bien cogidas y bañadas de buena argamasa con cuatro dedos de relieve que arrime a la suela de hierro de los balaustres que en la parte de la fachada hayan de tener las locas una cuarta de grueso que con ese pendiente hallo ser muy bastante para el despidiente de las aguas por ser tan corto su tiro. Y en la parte donde se desembarca el caracol por ser su diámetro mayor se le dará una tercia yendo a morir a la dicha suela del corredor con los mismos cuatro dedos. Y en esta forma se podrán usar dichos corredores.

Así mismo dentro de dicho corredor mirando a la calles de san Pedro hay una piedra gastada. Se ha de sacar y poner otra en la forma que se demuestra. Más en el piso de los corredores se han de quitar otras dos o tres cornisas las cuales están mal trazadas y se han de poner otras en su correspondencia.

Así mismo los dos cubos apedestralados que están en el intermedio de las puertas de nuestra señora del perdón se han de empear y demoler en unos seis pies de alto y el otro poco más o menos de cinco pies y se han de volver a hacer según hoy se demuestran. Y la piedra que necesita ha de ser de calidad blanca excepto dos hiladas primeras de piedra torno todo bien ajustado y atizonado.

Así mismo en la puerta de san Lorenzo la que está arrimada al caracol se ha de empear con todo cuidado y se han de demoler entre ambas y se han de volver a hacer con la misma moldura que hoy se demuestra metiendo algunas piedras atranqueadas para

mayor seguridad y aprovechando en dicha portada las piedras que hubiese de calidad. Así mismo en la otra puerta de Santiago que llaman de la parroquia en la buja o pie de de la mano derecha como entramos se ha de quitar dos piedras y poner otras dos de calidad con la misma labor.

Así mismo en la fachada que cae a los andenes sobre la fuente se han de sacar hasta ocho o diez sillares en la parte más necesaria y volver a poner otras tantas. Y para dichos reparos han de correr todos los materiales por cuenta del maestro en que se rematase excepto que la fábrica haya de dar a dicho maestro aspas, torno, maroma, garruchas y guindaleras [¿?]. Y la cantidad que se montase dichos reparos se haya dada por terceras partes como es costumbre. Valen dichos reparos cinco mil y trescientos reales de vellón. Santiago Martínez de Palacios.

DOCUMENTO 2.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 3. Fols. 8 r. y 8 v.

[Cuenca. 2 de abril de 1701]

Condiciones elaboradas por el Maestro Mayor fray Domingo Ruiz con las que edificar la cubrición de la torre de campanas de la Catedral de Cuenca.

Fray Domingo Ruiz, religioso de nuestra señora de las Mercedes y maestro mayor en este obispado, digo que habiendo llegado a mi noticia que por orden de los señores deán y cabildo de la santa iglesia catedral se mandó a Juan de Arruza, maestro de obras, que trazase un remate para la torre de dicha catedral, y habiéndose hecho por dicho maestro una traza en forma de aguja, la cual no he visto y así mismo haber venido otros maestros para dicho intento y atendiendo a la obligación que tengo como maestro mayor a asistir en todo lo que estuviere de mi parte a dicha catedral, me ha parecido hacer una traza según el conocimiento que tengo de dicha fábrica por haberme hallado en su reparo el año pasado de setenta y seis. Y atendiendo a su firmeza, he dispuesto esta traza por parecer me está más segura de los contratiempos de los rayos y cargar la mayor parte de su peso a plomo. Y por si los señores deán y cabildo les pareciese se ejecute mi traza hago condición.

Es condición que el maestro o maestros que en dicha obra se encargaran, ha de ser de su obligación el ejecutar dicha obra conforme planta y alzado sin que innove en cosa alguna, ejecutándola toda de sillería bien labrada y escodada y la piedra para dicha obra ha de ser de piedra franca que no tenga salitre ni sea porosa.

Es condición que la cantería del primero cuerpo por la parte de adentro ha de ser de mampostería en los cuatro rincones hasta buscar las pilas. Tras de las troneras, levantará dicha mampostería hasta veinte pies. A dicha altura se correrá una imposta de piedra labrada de una tercia de alto y tres dedos de vuelo y de allí saldrán las hormas y pechinas así mismo de cantería bien labrada. Y niveladas las pechinas se correrá otra imposta de una tercia de alto y un cuarto de pie de vuelo haciendo anillo para plantar la media naranja, la cual se levantará una vara a plomo hasta comenzar su vuelta. Y el casco de la media naranja tendrá de grueso media vara echándole las piedras que sean enteras haciendo labor por dentro y fuera corriendo sus hiladas a nivel todo lo bien ajustadas.

Es condición que en todo lo dicho de la obra se ejecutará conforme demuestra la traza así en la linterna como en el corredor y demás rincones. En el cuerpo de campanas que hay hoy hace un codillo o salida la torre y para reducirla a su cuadrado se necesita hacer un arco muy fuerte de piedra de sillería de piedra de torno, subiéndole algo más del medio punto para más firmeza.

Es condición que se han de hacer dos escaleras, la una en el cuerpo de adonde están hoy las campanas que será de tiros formándola primero de madera buena de cuartón y peldaños de tirante de anchos de cuatro pies con su pasamano de madera. La escalera para subir a donde está el reloj será un caracol plantándole en la parte donde tenga la ventana que se hará en la media naranja para subir a registrar la campana del reloj.

Es condición ha de correr por cuenta del maestro hacer la casilla del reloj y suelo de campanas. Y vale dicha obra ochenta y seis mil reales de vellón. En esto se puede ejecutar dicha obra.

Fray Domingo Ruiz. [Rubricado]

DOCUMENTO 3.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 4. Fols. 4 r., 4 v. y 5 r.

[Cuenca. 12 de abril de 1704]

Declaración compuesta por el Maestro Mayor del Obispado de Sigüenza Pedro de Villa Moncalián sobre como reparar la fachada de la Catedral de Cuenca.

Declaración que se me ha pedido por los señores deán y cabildo de esta santa iglesia catedral para sus reparos de ella. Es la forma siguiente:

Según lo que Dios me ha dado a entender y saber y por la experiencia que tengo de algunos edificios que he reparado, que lo que se debe hacer en esta catedral es lo que aquí se sigue.

Se han de quitar los dos chapiteles de las dos torrecillas por el mucho volumen que tienen y por estar quebrantados y vencidos. Y después de quitado, por ahora se harán sus tejados con la cuarta parte de arriba que en el maderado y tablando que empizarrada. Se hará un pedestal que levante cuatro pies que se harán sus boceles en disminución poniendo las cruces que hoy tienen los chapiteles.

Y hecho esto en todas las quiebras que tiene hechas la fachada y los pilares por dentro, arcos, claraboyas, formas y las plantas de las torrecillas, sus arcos se han de volver a macizar, sus fisuras enrajándolas y enchufándolas muy bien con cal y yeso, con toda curiosidad en todo lo que se hallare quiebra.

Y así mismo se han de hacer andamios para reparar las quiebras que tiene hechas en sus diagonales la capilla primera contigua a la portada de nuestra señora del perdón y las contiguas en las naves pequeñas se repararán sus quiebras levantando las dovelas que se han bajado y cruceros diagonales buenamente, sin atormentar, acunándolo bien por la parte de arriba sus puntas, enrajándolo y acunándolo bien con toda fortificación. Y hechas todas estas diligencias si se conociese que va adelante su ruina se demolerán las dos torrecillas de ochavos por que están arruinando lo que está debajo de su planta. Si con este remedio prosiguen las quiebras será preciso el demoler toda la fachada apeando sus bóvedas, pilares con toda fortificación, volviendo a plantar su fachada con sus dos torres de buena planta, portadas, fachada y frontis, que para ello si llegase el caso, haré traza con toda especulación y fortificación lo cual me prometo no será necesario el hacerlo por razón me parece el que durará muchos años haciendo lo que he declarado porque estas quiebras se han originado algunas de ellas antes que se cargase el frontispicio encima de las portadas. Y ahora con la mucha gravedad del peso ha hecho más asiento y quiebras aunque en el dicho frontispicio y torres no se halla que corresponda dichas quiebras. Y esta declaración hago en vista de la dicha fábrica y declaraciones hechas por otros maestros, haciendo una capilla que dicta una declaración se haga de ladrillo y hierro, que arrimará contra la fachada que me parece es un enemigo que la arruinará más presto. Y los arcos que dicta en las naves pequeñas de hierro y

ladrillo son de poca suficiencia para la gravedad de tanto peso y también fuera fealdad a la catedral en obra tan suntuosa. Y lo firmo en Cuenca y abril, doce de mil setecientos y cuatro.

Pedro de Villa Moncalián. [Rubricado]

DOCUMENTO 4.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras. Legajo 166. Expediente 4. Fols. 25 r., 25 v., 26 r., 26 v. y 27 r.

[Cuenca. 20 de octubre de 1704]

Declaración de don Bartolomé Ferrer valorando las obras que se habían llevado a cabo en la fachada de la Catedral de Cuenca justificando que poco se había conseguido con ellas a tenor de reforzar el conjunto y mejorar su estado.

El licenciado don Bartolomé Ferrer, cura propio de la parroquia de Olmeda de la Cuesta y sus anejos, habiéndome mandado los señores doctor don Francisco Lebrón canónigo de la santa iglesia y provisor de su obispado y el señor don Sancho de Velunza y Corcuera canónigo de dicha santa iglesia y inquisidor de esta ciudad y demás señores comisarios para el reparo que se ha hecho en la fachada de dicha santa iglesia y nave de los reyes, digo y declaro con vista de las condiciones en que se remató dicho reparo si están cumplidas y perfeccionadas dado lo que es de la obligación del maestro en que se remató lo tocante a cantería. Según lo poco que alcanzo y Dios me da a entender digo lo siguiente:

Que según el tenor de las condiciones falta en la fachada principal que mira a la plaza mayor el alegrar, enrajar y enchufar de buena cal y yeso las quiebras que bajan desde la espadaña y cruzan por junto la claraboya grande y otras quiebras que hay junto al corredor. Y en el zócalo de la espadaña coger con cal buena algunos sillares que la injuria de las aguas ha escaldado, reconociendo muy bien hasta donde llega lo hendido por arriba y abajo para que todo quede cogido y enrajado como es de la obligación del maestro, mirando no quede junta desunida.

Por la parte de adentro de la fachada se han de coger de yeso unas quiebras que se reconocen en las pilastras de yeso y todo lo que está escalfado junto al suelo en todas las puertas se ha de enrajar y dar con cal en las piedras que lo necesiten,

Y en el ángulo que está en la cúpula de san Miguel junto a la puerta de la iglesia se ha de dar de buena cal por estar escalfado.

En los dos machos o pilastrones que están las pilas de agua bendita se han de reconocer las quiebras o hendiduras con gran curiosidad y enchufarlas de buena cal y yeso, enluciendo de buen yeso o cal los zócalos de dichos pilastrones por la parte que ha escalfado la humedad.

Otras dovelas que hay desunidas en la capilla frontera a la del san Miguel, se han de coger sus juntas de buen yeso y cal y enrajarlas que otra cosa no se puede hacer sin gran peligro.

El pasamano que se ha hecho en la circunferencia de la iglesia a trozos que demolieron con los andamios se ha de dar un baño con agua de cal y yeso parduzco que finja lo antiguo y no afee la obra. Y lo mismo en la guarnición de las claraboyas dejándolo con curiosidad.

Los santos que tienen los arcos de los espejos no es fácil ponerlo a plomo por que se encuentra grave inconveniente por que se desunirá todo grabado antiguo de encima. Las juntas que faltan en algunos se han de coger y dejar los ropajes que se expliquen.

En las torrecillas falta por lo exterior en una y en otra por la parte que mira a la fachada

de palacio echar cal y yeso en las juntas, enrajándolas con curiosidad igual como por dentro.

En la pared que cae a palacio de la nave de los reyes hay otras aberturas y en un estribo hay parte escalfado uno y otro se debe poner y con curiosidad, cosiendo las quiebras y dando cal y yeso y enluciendo el estribo.

Ejecutando lo que llevo referido me parece ha cumplido el maestro Domingo Ruiz con lo que tiene obligación conforme las condiciones y remate que se hizo en el susodicho. Y en cuanto a lo que se me manda decir si con dichos reparos ejecutados quedará segura y firme dicha fachada, me parece que para su firmeza no se ha adelantado cosa alguna pero dichos reparos en lo que toca a los sillares están bien ajustadas las dieciséis piedras labradas que se han puesto junto a nuestra señora del perdón y las dovelas que se han cogido de cal en todos los diagonales de capillas y nave de reyes muy bien seguras.

Y así mismo declaro que lo que se ha adelantado en la nave de los reyes delineando y definiendo sillares concertados puede entrar en el cuerpo de los cinco mil reales en que se remató y el maestro queda muy gustoso en que se haya hermoseado dichas capillas y naves y agradecido de todos los señores que le favorecen. Y así lo declaro y lo firmo en la ciudad de Cuenca a veinte días del mes de octubre de mil setecientos y cuatro años.

Bartholome Ferrer. [Rubricado]

DOCUMENTO 5.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 6. Fols. 3 r., 3 v., 4 r. y 4 v.

[Cuenca. 28 de febrero de 1710]

Declaración del arquitecto Juan Pérez Castiel donde se contiene su opinión sobre el estado que presentaba la fachada de la Catedral de Cuenca y las recomendaciones que consideró oportunas para solventar los numerosos daños que presentaba.

Digo yo Juan Pérez Castiel, maestro de arquitectura del Reino de Aragón, que habiendo venido a esta ciudad de Cuenca de orden del señor don Tomás de Momeñe, canónigo en la santa iglesia catedral de dicha ciudad, se me dio a entender por dicho señor que habiéndose reconocido que en la fachada de dicha santa iglesia había hecho algunas quiebras y que los señores Deán y Cabildo querían ocurrir a su reparo y que para ello convendría se reconociese por maestro inteligente, que gustaría dicho señor de que yo hiciese el referido reconocimiento y declaración de lo que se podía ejecutar. Pasé a ponerlo en ejecución y, habiendo reconocido con asistencia de dicho señor don Tomás toda la fábrica de dicha portada tanto por lo interior como por lo exterior, he hallado que por la parte de adentro de dicha fábrica e iglesia está buena y segura y sus planos perpendiculares, que es lo mejor que ella puede tener. En por lo exterior y parte de afuera, está amenazando mucha ruina, quebrantando diferentes piedras, y que se desencadena la fábrica. Por lo cual se promete que de no acudir al reparo, no solamente padecerá esta parte, sino es también la que queda sana y buena, por hallarse esta desamparada y tirar la gravedad del peso a aquella. Y aunque es verdad que he visto las declaraciones que sobre esto mismo hicieron muchos años a el Padre Francisco Bautista y José de Sopena para el reparo de aquella, sólo he hallado en ellos que las dos pilastras que están enfrente de los arcos en la nave de los Reyes, está muy bien prevenido y muy al intento, pero todo lo demás en orden de añadir y quitar piedras y grapas de yerro ha sido infructuoso y antes le ha servido a la obra de perjuicio, por que quitar unas piedras de su edificio y poner otras en su lugar jamás pueden estar bien trabadas ni encadenadas respecto de que el material no se pudo poner con la perfección que se requiere. Y las

grapas de hierro sólo son buenas para tener una u otra piedra pero no para asegurar y detener la ruina del edificio. Y por todo lo dicho y que he visto según mi pericia, son de sentir que la ruina viene por la parte exterior de dicha portada. Y habiendo pasado a hacer el manifiesto, descubriendo los cimientos por la parte de las gradas, hallo ser verdad lo que llevo referido, pues semejantes obras deben tener sus zanjas con sillares y buena cal, bien trabadas y encadenadas por dos razones: la primera, por el grave peso que carga sobre el cimiento y la segunda, porque el plano de la plaza se halla hondo y la superficie de la tierra en cuesta. Y siendo de la obligación del artífice haber prevenido uno y otro, no se halla nada en lo dicho. Y para ocurrir al remedio, siento es preciso se mude el conducto del agua que va por el plano de las gradas por que de mantenerlo allí, siempre se seguirá perjuicio al edificio aunque se remedie ahora.

Y quitado dicho conducto se debe hacer lo siguiente: lo primero, abrir una zanja de seis cuartas de ancho, esto es, desde la cara y superficie de las pilastras de dicha portada; y dicha zanja ha de dar la vuelta así a la mano derecha como a la siniestra, ahondando hasta encontrar tierra firme. Y dichas zanjas se han de llenar de piedra picón en sus trabas, trabados sus lechos y no han de subir a plomo sino en escarpado su pie o algo más, bien sentadas y castigadas a golpe de martillo y bien fraguadas con agua.

Y que la cal sea de buena calidad y que dicha obra venga contra el edificio de tal manera que no pueda hacer sentimiento en ningún tiempo. Y este género de obra ha de subir hasta el piso y rellano de las gradas. Y puesta la obra en este paraje, se dejará asentar por tres o cuatro meses.

Lo segundo, se ha de desmoronar todo aquello que se ve quebrantado en los pies de la portada y pilastras. Y todo esto no se ha de hacer de una vez, sino cada una de por sí, asegurando lo restante que queda bueno en cada unas de las pilastras. Y las piedras han de ser labradas a escuadra todos los lechos y que tengan de seis a siete cuartas de largo cada piedra, poniendo sus tizones. Y que la piedra que se haya de poner ha de ser de muy buena calidad y no debe estar sentada en cal, sino con lechadas de yeso para que la obra no pueda hacer ningún asiento, porque de otra manera se quebrantaría la obra y se gastaría infructuosamente. Y lo dicho se ha de ejecutar en todo lo que nunca se conozca se ha hecho aderezo ni reparo en dicha obra.

Y concluida dicha obra en la forma que va referido, se ha de recorrer todo el rellano de las gradas y poner las piedras necesarias para que quede con toda perfección dicha obra.

Y así mismo, declaro no ser necesario quitar los dos chapiteles, así por qué sirven de hermosura para la portada, como por que no sólo no sirven de perjuicio, antes bien encadenan en parte lo principal de la obra por cargar en lo macizo de ella y le sirven de tenaza. Ni tampoco es necesario macizar el caracol que sube a los doce pares, respecto de que haciéndose el reparo que va expresado, quedará la obra con toda seguridad. Y todo lo referido hallo ser preciso según mi pericia y lo que Dios me ha dado a entender. Y lo firmo en Cuenca a 28 de febrero de 1710.

Juan Pérez Castiel [Rubricado]

DOCUMENTO 6.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 6. Fols. 7 r., 7 v., 8 r., 8 v. y 9 r.

[Cuenca. 6 de marzo de 1710]

Declaración del clérigo don Francisco de San José anotando su parecer al respecto de como reparar la maltrecha fachada de la Catedral de Cuenca.

Don Francisco de San José, religioso descalzo de la Santísima Trinidad Descalza y maestro de arquitectura ejercitado en ella por espacio y tiempo de veinticinco años, atendiendo al presente cincuenta y un años de edad y treinta y cuatro de hábito, y antes habiendo cursado la filosofía, teología, escolástica y moral con los títulos de Maestro Mayor de la ciudad de Alfaro y su partido, con superioridad a cuales quieran maestros y género de trazas de cantería, albañilería, plata, bronce, hierro, retablos y carpintería en los reinos de Castilla la Vieja, Nueva, Aragón, Navarra, Valencia y Andalucía, habiendo asistido y trazado en dichos reinos repetidas obras a toda satisfacción, así en toda mi religión como en otras muchas regulares y seculares.

Digo que habiendo sido noticiado por el señor don Pedro García, obrero, canónigo y dignidad de esta santa iglesia catedral de Cuenca, y dicho señor don Pedro, con orden que tiene de los señores del cabildo de ella, con la suya pasé a ver y reconocer las quiebras y sentimiento que muestra el frontispicio de dicha catedral, salvando dicho mejor parecer, soy del siguiente:

Primeramente que se abra una zanja en lo alto del plano que dé vuelta por espaldas del caracol hasta la esquina exterior de la primera capilla que hay siete varas, y por la otra esquina correspondiente a esta donde comienza la calle de san Pedro, otras cinco varas de la anchura de cuatro pies, profunda hasta el suelo firme, y si éste no se hallase de suelo cuadrado, se harán sus escalones criando desde ellos iguales y sentados a grueso de cabeza y hasta de una tercia de alto y de tres, cuatro y cinco pies de largo y una tercia (lo menos) detrás. Dos concertadas y acomodadas debajo de escuadra a picón, bien labradas, juntas y lecho bien connotados de cal. Y las faltas (que acaso pueden tener) bien rajeadas y una y otras bien castigadas, cada hilada a plomo e irse retirando hacia adentro respecto de la primera. Y de suerte que al sentarla le quede un pie de zanja por lo exterior antes de rescribir el planteado superior al piso de la concha con advertencia que ha de quedar capacidad suficiente para lo grueso del enlosado que éste se sentará también con cal. Como se vaya levantando el dicho calzo se irán atizonando contra el cimientto antiguo una hilada corta y otra larga.

Soy de parecer que la cañería se mantenga por donde hoy corre pues no solamente no le hace perjuicio a la dicha fábrica, sino antes bien mucho provecho, pues con la humedad que le puede comunicar conglutina e identifica piedra y como lo muestra la experiencia de las cepas de los puentes y fábricas semejantes que son combatidas de las aguas seguras y remotas de poderse helar. Este reparo hallo por simpliciten necesario el que se ejecute en la forma dicha y en cuanto a esta parte queda la obra y fábrica con toda seguridad sin escrúpulo alguno, aunque éste me queda en que el caracol no se macice de piedra y cal, abriendo antes todo su hueco de alto a abajo y atizonando su circunferencia y haciendo una bóveda de yeso y piedra toba entre el arco (que es muy esencial y está admirable) y las espaldas del frontispicio, y dar paso por encima a los doce pares. Pero esto de más espera y se podría ejecutar en reconociendo nuevas quiebras, cerradas las que hoy se manifiestas, así las de todo el caracol como las demás interiores y exteriores. Fray Francisco de San José [Rubricado]

DOCUMENTO 7.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 6. Fols. 11 r., 11 v. y 12 r.

[Cuenca. 5 de julio de 1710]

Declaración de Juan Pérez Castiel a raíz de haber observado mayores quiebras en la fachada de la Catedral de Cuenca de las que había supuesto en un principio.

En ejecución y cumplimiento de lo que los señores Deán y Cabildo de esta dicha santa iglesia determinaron en el que tuvieron en seis de junio de este año, en orden a que yo Juan Pérez Castiel, maestro mayor de obras del Reino de Aragón, a continuación de la declaración y condiciones que dejé hechas para la obra y reparo que se ha de hacer en la fachada principal de esta santa iglesia, hiciese nueva declaración del motivo que tenía para cerrar los dos arcos primeros que hay desde las puertas de en medio hasta las pilas del agua bendita y, así mismo, el que por el tiempo que fuese necesario se tabicasen las dos puertas colaterales de esta santa iglesia. Digo y declaro que el motivo que tuve para ello fue el que al tiempo que hice la primera declaración, dejé cerrados con yeso diferentes aberturas y grietas que tenía dicha obra para reconocer si pasaba adelante la ruina del edificio. Y habiéndome detenido en Requena tres meses con poca diferencia, luego que de orden de dichos señores volví a esta ciudad, reconocí por dichas señales que la ruina de la obra pasaba adelante como cosa de un canto de un real de a ocho, que era lo sobrado para ponerme en mayor cuidado del que antes se habían dado a las quiebras de dicha obra. Por lo cual, pasé segunda vez a tapar dichas quiebras y grietas, y reconocer que a pocos días volvieron a abrir algunas de ellas, con cuya diligencia me pareció ser preciso y necesario empezar a empear como lo ejecuté, dando principio por la pilastra que cae a los andenes, que es donde se reconoce la mayor ruina. Y así mismo, pasé a empear los vacíos de las dos puertas colaterales y de las capillas primeras de la iglesia para sostener y fortalecer el grave peso que sobre una y otra carga por razón de las dos torres, pues estando estas encadenadas con la obra principal, se le ayuda con el empeo a detener el edificio para que dé lugar a la ejecución del reparo, pues de no hacerse así podría resultar, según tengo prevenido en mi primera declaración y condiciones, el que abriéndose la zanja y golpeando los cimientos principales de la obra, ésta se arruine sin poderla detener o fuera mayor el daño del que hoy se experimenta, porque en semejantes obras y edificios siempre es de la obligación del artífice que lo ha de ejecutar, el prevenir todos los inconvenientes que puedan resultar, amparando y fortaleciendo la obra por aquel medio que principalmente parece que más conviene, sin que los artífices estén ligados y arados a ejecutar precisamente en cuanto al modo, lo que tienen declarado pues al tiempo de la ejecución deben mudar todo aquello que le parezca conveniente para seguridad del edificio mayormente cuando las quiebras de este concurren tantas circunstancias como son la falta de cimientos para sustentar el grave peso de las torres y la fachada, y el empuje de los arcos.

Y suponiendo ser preciso como lo es, el hacer el recalzo y aderezo que tengo expresando en mi primera declaración, pasé con el nuevo cuidado que me causaron las roturas de las señales que dejé puestas a reconocer muy por menor toda la obra de la fachada, sus paredes y macizos sobre que carga y hallé que para mayor seguridad del edificio y que la ruina de este se remedie de una vez, es preciso cerrar los dichos dos arcos de las primeras puertas sobre los cuales carga una de las paredes de las torres, cuyo cerramiento ha de ser hasta llegar a recibir y encontrar con los dos último arcos sobre que ahora cargan las torres, los cuales por no poder sostener el gran peso de ellas, empujan la fachada y se hallan quebrantados. Y macizándose en la forma que les llevo prevenido, se consigue el que los arcos no empujen la fachada y el peso de las torres

cargue sobre macizo, para lo cual tengo prevenidos los cimientos que el cabildo y los señores sus comisarios han visto poner. Y también se previene que al tiempo que se suba la pared del corredor arriba, se ha de enlazar y encadenar con la pared vieja que hoy hay para que, ayudado la una con la otra, y bien trabada, se mantengan el peso y la testera de dicha pared, que ha de encadenar también en la parte que se pueda con la fachada para el mismo efecto.

Y asimismo pasé a reconocer la capilla primera que llaman de San Gregorio y el caracol que hay en ella (lo cual no pude reconocer la primera vez que vine porque dijeron no estar las llaves prontas) y he hallado que la pared que hay en dicha capilla a la mano derecha en que hay un caracol, está toda reventada así por el grave peso que carga sobre dicha pared como por la mala calidad de la piedra con que se fabricó parte de ella. Por lo cual, hallo ser preciso se macice el caracol que sube a los doce pares y deshacer al mismo tiempo la porción de pared que en dicha capilla se halla tan maltratada. Y haciéndolo con la seguridad que se requiere, se consiguen dos cosas: la primera, el que una de las paredes y el pilar de la torre se reciba en parte sobre macizo, y la segunda, que esta obra abrace y encadene aquella porción que se halle buena de la pilastra en que ahora está el primer empeo con cuya prevención además de la seguridad que se solicita, se consigue el que la obra principal se afiance y dé lugar para que en ella se ejecute el reparo principal. Y para que no haga falta el caracol de los doce pares que se ha de macizar, se subirá por el caracol que hay dentro de la capilla, haciéndole un ramico de escalera sobre su cubierta.

Y así mismo el que así debajo de las torres como son entre sus entremedios y en la pared que cierra al lado de la iglesia como es la lumbrera, se han de hacer algunos reparos y prevenciones que aunque es cosa de poco gasto, se mira de gran utilidad para el intento del aderezo principal con cuyos reparos, según lo que Dios me ha dado a entender en mi facultad, hallo quedará la obra con toda seguridad y perfección, y de no ejecutarse en esta forma, soy de sentir y declaro, se ha de arruinar como se conoce se desencadena y arruina toda la fachada de la iglesia y tras si se llevará los primeros arcos y bóvedas de los segundos como se reconoce por ellos. Y si al cabildo le pareciese llamar otros maestros inteligentes para que le enteren de si estas declaraciones y lo que en ellas se contiene están hechas con inteligencia y según arte. Será para mí de grande estimación para que el cabildo quede satisfecho de que sólo atiendo a servirle y a la mayor seguridad de la obra sin que me pueda llevar el interés de ejecutarla. Y si acaso hubiese maestro que discurriese otro medio más fácil y con tanta seguridad para el reparo lo podrá ejecutar porque yo, como llevo referido, no he hallado otro más conveniente ni ejecutaré cosa que se aparte de este intento. Y para que el cabildo se entere por mayor del coste que tendrá el cerrar los arcos, macizar el caracol y componerle la cubierta que está caída con lo demás que se adelantase arriba, hago juicio será de nueve o diez mil reales con poca diferencia, demás del coste que tendrá el reparo de mi primera declaración, el cual no se puede tantear hasta descubrir bien los cimientos. Cuenca y julio, cinco de mil setecientos diez.

Juan Pérez Castiel. [Rubricado]

DOCUMENTO 8.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 6. Fols. 13 r., 13 v. y 14 r.

[Cuenca. 1 de julio de 1712]

Declaración de Juan Pérez Castiel sobre el estado en que se encontraban las obras de remodelación del imafronte conquense y relación de lo que restaba por ejecutar.

Declaración hecha por Juan Pérez Castiel del estado de la obra que se está ejecutando en la fachada de esta santa iglesia y lo que según éste se debe ejecutar en ella hasta que quede perfectamente concluida.

Suponiendo la planta que se hizo con la demostración para la referida obra y que, así el cimientito como los pedestales y demás que se ha ejecutado hasta hoy 28 de junio de 1712, todo se ha hecho con orden y consulta a los señores comisarios del cabildo que continuamente con su asistencia a la obra, están enterados de la seguridad con que se ha macizado, obrado y encadenado los cuatro machones principales con el nuevo cimientito y la obra antigua. Declaro haberse asegurado la parte principal de la ruina que amenazaba y que para acabarla de asegurar en el todo de forma que no quede el menor escrúpulo para que en adelante no se experimente quiebra, sólo falta que hacer macizar aquellos pedazos donde estaban puestos los santos que están maltratados y descubiertos; así que fue necesario hacerlo para macizar los machones como para poner los empeos, cuya obra ha de llegar hasta el arranque de los arcos trabando y atizonando según corresponda por la obra del machón. Y respecto de que los pedestales y parte de sus brazos que nuevamente se han hecho son de piedra tormo, convendría así para la seguridad como por la uniformidad de la obra, que aquella porción corta de piedra franca que hoy permanece desde los pedestales hasta las puertas de la iglesia, se pongan de la misma piedra tormo como también las demás piedras con que se han de macizar los nichos, lo cual es preciso se ejecute así porque de lo contrario es inestable el haber de componer las piedras francas arreglándolas según la línea y tirada de los pedestales, lo cual no se pudo ejecutar antes a causa de la desproporción de las medidas y sentimientos que había hecho la obra principal.

Hecho lo referido y las urnas donde han de sentar los cuatro santos o remates que el cabildo gustase se pongan en los pedestales, y haciéndose el graderío en la forma que mejor convenga, queda concluida toda la obra en la forma que al principio se ideó.

Pero respecto de ser la portada una de las principales de España y que la obra de los pedestales que ahora se han ejecutado no conviene, según arte con los arcos antiguos de las puertas, como tampoco con el remate de la fachada pues se registran en ella tres géneros de obras disformes entre sí, soy de parecer que así para la mayor seguridad de toda la obra como para la hermosura de la fachada, se hagan en cada uno de los vacíos de los arcos antiguos un contra arco de piedra franca con sus tirantes para la seguridad de ellos, encadenándolos con la obra nueva cuyos arcos han de ser lisos, vestidos después con lo que sea de más gusto del cabildo. Y al tiempo del arranque de dichos arcos ha de correr una cornisilla o imposta que encuentre con la pared que cierra las puertas y por la otra parte de las pilastras principales, y ésta ha de ser de piedra franca para que diga con el resto de la obra. Y así mismo, que las pilastras que hoy están sobre los pedestales se compongan sin llegar a ellos con sólo echarles a trechos una almohadilla de piedra tormo y tocar los cantos de las piedras viejas con lo cual, no se llega a quitar ninguna piedra de la pilastra, porque sólo se tira el adorno que liga con el resto de la obra. Y sólo será necesario que cuando llegue la pilastra al arranque de los arcos se socave lo perpendicular de la pilastra para que le pongan las piedras necesarias para que la encadene la obra vieja respecto de los vicios y quiebras que demuestra la

fachada. Y si pareciese, se podrá coronar la pilastra con hacerle capitel, arquitrabe, friso y cornisa, lo cual convendrá sea de piedra tormo para que diga con el resto de la obra. Y se advierte que concluidas las pilastras y cornisa, se han de escodar todas las piedras de los intermedios de la fachada y con eso queda correspondiente toda la obra que es de piedra franca y también la que es de piedra tormo.

Y se advierte que los cantos de las pilastras y la cornisilla imposta del arrancamiento de los arcos, como los arquitrabes de las puertas, que todo esto queda de piedra franca que va con el resto de la obra y distingue de la piedra tormo.

Todo lo referido lo juzgo por preciso y necesario según arte, para que la obra quede con toda seguridad y perfección. Y de lo que es inexcusable gastar sólo se adelanta el capitel, arquitrabe, friso y cornisa, lo cual siendo como ha de ser de piedra tormo, costará 10.500 pesos con poca diferencia y, de no hacerse, quedará la obra con imperfección. Y así lo declaro en Cuenca a 1º de Julio de 1712.

Juan Pérez Castiel. [Rubricado]

DOCUMENTO 9.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 6. Fols. 17 r., 17 v. y 18 r.

[Cuenca. 24 de octubre de 1712]

Declaración de Juan Pérez Castiel a raíz del desprendimiento de varias piedras de las bóvedas anexas a la parte posterior de la fachada de la Catedral de Cuenca.

De orden del señor Deán, asistido de diferentes señores prebendados, pasé ayer domingo 23 de este mes de octubre a reconocer la obra de la nave de los reyes por donde a mí días a está señalada quiebra, con la ocasión de haber corrido la voz de que se arruinaba parte de dicha nave y la fachada, por causa de decirse haber caído algunas piedras. Y habiéndolo reconocido todo nuevamente demás a lo que antes había visto, declaro no haber novedad ninguna en cuanto a arruinarse la obra y antes bien me afirmo en la que hasta ahora tengo dicho de que con los reparos que hasta ahora han ejecutados en la fachada y arcos que se cerraron, está sin contingencia ninguna de caerse, mayormente acabando de hacer lo que resta de la obra hasta el corredor que llaman los 12 pares, en la misma conformidad que va planteada. Y aunque haya caído y caigan algunas piedrezuelas, no por esto se debe concebir temor de que se arruine porque, como es notorio, se han vaciado los principales machones por cuyo quebranto se arruinaba la obra. Y es cosa muy precisa que al tiempo de vaciarlos y de asegurar los empeos tocando los pilares para ello, se quebrantasen alguna cosa las quiebras antiguas y por otras partes de que resultan saltar algunas piedrezuelas. Pero como llevo referido, soy absolutamente de sentir que la obra no padecerá ruina ninguna. Y para que el cabildo se entere de esta realidad, que declaro ser así según lo que Dios me ha dado a entender, podrá el cabildo si gustase, mandar juntar todos los maestros que gustase, delante de los cuales y en presencia del cabildo, manifestaré ser cierto lo que llevo referido. Y cumpliendo con el encargo que el cabildo se sirvió hacerme, fiando de mí el reparo de esta obra, me obligo y está pronta a concluir y dejarla con toda seguridad sin riesgo de ruina para lo futuro, como lo acreditará la experiencia. Y no puedo dejar de poner en la consideración del cabildo que si yo hubiera reconocido que al presente o en adelante podía tener algún riesgo, lo hubiera prevenido y explicado en cumplimiento de mi obligación. Y aunque no fuera por esto, lo ejecutaría siquiera por el crédito con que a Dios gracias me he mantenido por cuantas obras he ejecutado, no desatendiese en esta. Y así vuelvo a repetir, que de estar el cabildo con toda seguridad de que la obra no se

arruinará y que estos accidentes que concurren son precisos en semejantes obras que se componen de reparos y no de plantas.

Juan Pérez Castiel [Rubricado]

DOCUMENTO 10.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. Fols. 5 r., 5 v., 6 r. y 6 v.

[Cuenca. 2 de julio de 1719]

Declaración de Luis de Artiaga sobre el estado de la fachada de la Catedral de Cuenca y los reparos necesarios en ella.

Declaración

[Al margen] Leída en el cabildo de 4 de julio de 1719. Y se dio comisión entre otras a los señores don Parada y Ordoñez para hacer ejecutar esta obra.

Digo yo Luis de Artiaga maestro de arquitectura, que de orden de los señores doctores don Vicente Parada y don Gabriel Ordoñez he visto y reconocido los reparos que se necesitan hacer en las bóvedas y torres de la fachada principal de la santa iglesia catedral de esta ciudad. Y habiendo visto y reconocido con todo cuidado y sumo deseo de acierto he hallado ser necesario y conveniente hacer de planta las dos paredes principales que son las entradas que tienen las capillas primeras de los santos san Miguel y señor san Gregorio dándole a dichas paredes los mismos gruesos y plantando en plomo las referidas torres hasta recibir dichos gruesos todo por uno y otro lado de piedra tormo. Y por la precisión que tienen dichas capillas de entrada para el servicio de ellas se hayan de moderar echando unos arcos de dos varas de ancho y cuatro de alto eligiendo de cuadrado para la fortaleza que requiere dicho sitio. Y así mismo se haya de ejecutar arrimado a los pilares más propincuos las fortalezas correspondientes a las que se hallan ejecutadas en los ángulos de las fiduriales o derramos de las puertas. Y recibido que sea, se hayan de cargar los arrancamientos de los arcos y crucerías en plomo del ejecutado para que dicho peso e impulso se sosiegue y atibie el que causa a la parte foral por cuya razón y por hallarse muchas piedras molidas y rompidas y sus cortes francos es necesario cimbrar, demoler y volver a hacer las bóvedas de las naves menores y reformar los lunetos de las que se siguen aprovechando las mismas piedras que tienen dichas capillas. Y para el cumplimiento que falta para recibir los macizos de las torres se recibirán con cuatro arcos que saldrán de los machones nuevos y dichos arcos serán de tormo. Y las piedras que faltasen para las bóvedas por las que se hallan rompidas se aprovechará lo que se demuela siendo suficientes pues para las bóvedas conviene sea de la piedra que tienen por ser ligera y aparente para dichas bóvedas.

Item es necesario que en la nave mayor se hayan de ejecutar las mismas pilastras que se ha hecho mención en las naves menores correspondientes a los ángulos de los derrames de las puertas ejecutando los arrancamientos de los arcos donde cargará dicho peso demoliendo las dos bóvedas de la dicha nave mayor hasta el quebrantamiento del arco de la segunda bóveda volviendo a obrarlo con la misma piedra que tiene. Y en caso que falte se traerá de Arcos.

Item me parece ser útil que sobre los corredores hasta el movimiento de las bóvedas se atizone y reforme observando el macizo de abajo por hallarse deteriorado y cargar en dicho paraje con las esquinas de las torres. Y con estos reparos me parece tendrá remedio la ruina que está amenazando por hallarse todo el peso de las torres cargando en un sobre arco de vuelta muy abatida que causa sobrado impulso a la parte foral como se reconocerá al hacer los apeos. Y por qué no siento haber otros remedios más de los que

aquí llevo expresados salvo algunos de poca costa que se ofrecerán para refuerzo de los corredores forales que saldrán de las capillas que puedan servir de estribos a la obra y recibirán el peso de los corredores o sea, determinado por la necesidad que tienen y importará a la obra el que sea correspondiente con las paredes forales de las capillas del señor san Miguel y del señor san Gregorio ejecutando dichas paredes a prevención, rematando a donde pide la resistencia pues pide la necesidad sus reparos y servirá de estribos como tengo referido. Este es mi parecer salvo el arbitrio de otro mejor discurso. Y por desconfiar de mi mismo y de mi corta inteligencia y por el deseo que tengo de acierto por ser mi mayor logro, mayor satisfacción y comprobada confianza en determinar estimando en grado eterno al acuerdo que ha tenido el muy ilustrísimo cabildo de mi indignidad deseo se tome parecer, si pareciese, aunque reconozco que muy pocas veces concuerdan los pareceres a una misma consonancia pero para en discordia se determine lo más bien acordado. Y para que sea sabido lo que podrá costar lo que llevo expresado de los reparos exceptuando lo correspondiente a las capillas del señor san Miguel y del señor san Gregorio de que no se ha hecho memoria de su costa se hará separadamente y ejecutándolo con la misma piedra que tiene echando abajo una hilada de piedra de torno no será cosa de mucha costa. Y los demás reparos tendrán de costa valiéndose de la madera y pertrechos pertenecientes a obras los que tiene la santa iglesia importará su coste treinta y cuatro mil reales poco más o menos. Y en cuanto a los materiales con que se hayan de obras los dichos reparos yo soy de parecer sea con buena mezcla de cal por ser dicho material el que ama y une la piedra y el yeso ser de contrario humor como lo manifiestan las junturas de las piedras en lo obrado pues se vendrán a quedar sin material y los lechos trabajarán vivamente unos con otros y causarán de astillarse o romperse los extremos. Esto es lo que alcanza el conocimiento que Dios Nuestro Señor me ha dado. Cuenca y Julio 2 de 1719.

Luis de Artiaga. [Rubricado]

DOCUMENTO 11

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 4. Fols. 5 r. y 5 v.

[Cuenca. 16 de noviembre de 1722]

Declaración del hermano fray Fernando de Santa Teresa valorando que se había conseguido mejoras en la fachada de la Catedral de Cuenca tras la obras efectuadas bajos la dirección de Luis de Artiaga. Exposición sobre el estado concreto que presentaba en aquel momento el conjunto.

De comisión del señor don Gabriel Ordóñez canónigo doctoral de la santa iglesia de esta ciudad de Cuenca he visto y reconocido la portada de dicha santa iglesia que Juan Pérez (maestro valenciano) le edificó digna a la verdad de todo reparo pues apenas hay golpe alguno que no tenga que discurrir según por los efectos se manifiesta los cuales provienen de muchas causas. Y a la verdad sólo es mi intento el declarar las causas que tiene contra sí dicha portada.

La primera por que este edificio según la antigüedad que muestra por sus vestigios no fue para cargar pesos muy elevados como lo demuestran sus pocos macizos y la poca resistencia de sus piedras. Y así fue preciso que cargando el segundo cuerpo flaquease el primero. Luego queda en parte probado que este defecto proviene de aquella causa y por consiguiente que cargando las torres hiciesen sentimiento los flacos fundamentos.

La segunda razón es: que las bóvedas por arista tienen sus movimientos en los ángulos y las bóvedas y arcos de punto subido por endeble que sean sufren la gravedad del peso

aunque sea muy grande y como el peso no pudo vencer en un todo a las bóvedas, concurrió a los ángulos. Y como no era doble que pudiera vencer al cuerpo de la iglesia y la portada es la parte inmediata concurrió en ella toda la gravedad de los movimientos que hizo esta obra que hallándose con poca resistencia, la venció y la vence. Y estos a mi corto entender los efectos que resultan de aquellas causas.

Ahora voy discurrendo sobre lo que ejecutó Juan Pérez y para el conocimiento de sus causas será preciso valirme de alguno y otro principio matemático pues apenas había hombre con razonable conocimiento que diga que puede mantener con seguridad lo cual no me determinase a señalarle término. Sólo digo que apenas hay cuerpo que guarde proporción con sus partes: Y la razón es: los movimientos son como los espacios y un cuerpo vence a otro con su propio movimiento. Esto proviene no sólo de su gravedad sí también de su colocación o situación en que se halla. Mucho había que dejar en esto por divagar de movimientos que causan la gravedad del peso y situación del edificio empezando que el primero y segundo cuerpo de las bóvedas y aún el tercero se inclinaron contra la portada y no hay duda que estos vicios o movimientos necesitan de grande resistencia. También tiene contra sí la desigualdad del terreno porque la fachada está planteada en plano inclinado con su lado que cae a la fuente. Y bien saben todos los maestros que no hay cosa de mayor gravedad que los edificios en planos inclinados ni en que más se deba poner la consideración que en dichos edificios a donde no están las plantas horizontales o a nivel porque siempre carga todo el mayor peso, como lo manifiesta la experiencia. Mucho me he detenido en esto para un parecer que se me pida; puede ser que sirva para la inteligencia y conocimiento de las causas que tiene contra sí. Y con ciertos principios y razones voy a discurrir en la portada que es el punto de la dificultad: y lo que me parece es decir que sus fundamentos están falsos y está su mayor daño en la parte de la fuente y es la causa de la mayor oblicuidad del terreno y la menor resistencia en aquel ángulo. Muchas más causas interiores tendrá que no se manifiestan: por parecerme que aquellos machones no se manifestaron por donde se vino a quedar la obra con el mismo riesgo y peligro que en su principio. Lo que yo vi fue la poca trabazón de aquellas piedras pues no fue si no alhajada sin atizonar cosa alguna y es una cosa tan defectuosa como los más ignorantes saben. También digo: que el cuerpo de arriba está fuera de macizos o cuerpo sólido aunque puede ser que alguno me contradiga y lo probaré evidentemente: lo que digo es que todo el daño de la obra está desde las impostas abajo porque en ellas se hallan tres separaciones o mistos de materiales y cada uno guarda sus distintas operaciones y así causan distintos efectos porque las piedras por su gravedad y peso quebrantan a las de arriba y a las de abajo por no tener lechos que detengan a los empujos. Y a las piedras les ayuda ampliamente el quebranto de los lisos. El segundo misto más interior, que es de ladrillo y liso hasta que todo esto se acaba de enjugar, crea gran empujo y así empuja y empele lo que tiene contra sí. El tercero misto que compone este todo es mampostería o ripio y cal y estará todo quebrantado sin duda alguna porque si estuviera libre o firme conservará su cuerpo sano y no quebrantará tanto sus piedras por donde se puede conocer más esta baja siempre que la causa es una, es uno el defecto pero como cada piedra es una quiebra es preciso que sean más las causas que concurren a esta ruina. Si la portada tuviera una u dos quiebras que subieran de lo bajo a lo alto, o de lo alto a lo bajo, provendría su riesgo de adonde se principiaba su daño. Y el inclinarme más al lado de la fuente es por estar en aquella parte más bajo el terreno. Últimamente lo que digo es que si la obra que hizo Luis de Artiaga se hubiera ejecutado antes de la portada se hubiera remediado en gran parte los daños que ahora amenaza la dicha portada. Y así no le hallo causa ni principio por donde se pueda mantener por mucho tiempo y así es lo que se me ofrece decir a V. S. aunque otras razones pudiera añadir y le dejo por no cansar a V. S. a quien dios guarde

en mayor grandeza. Cuenca, noviembre 16 de 1722.
El hermano Fernando de Santa Teresa. [Rubricado]

DOCUMENTO 12.

**A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7.
4. Fols. 6 r., 6 v. y 7 r.**

[Cuenca. 26 de noviembre de 1722]

Declaración del Teniente de Maestro Mayor de Obras Fernando Fernández sobre el estado de la fachada de la Catedral de Cuenca. Incluye relación de los reparos que recomendaba.

Fernando Fernández teniente de maestro mayor de obras de esta ciudad de Cuenca y su obispado digo que en virtud de orden del señor don Gabriel Ordóñez canónigo doctoral de esta santa iglesia catedral de Cuenca he pasado a reconocer los reparos de la fachada de dicha santa iglesia. Y habiéndolos registrado con el cuidado que para ello se requiere sin omitir cosa alguna y echando plomazones así en torres como en jambas y rasgados del primer cuerpo digo que en la torre que mira a la parte de la fuente tiene de desplomo el primer cuerpo del ochavo abajo hasta el corredor cinco dedos de donde se colige que desde allí arriba sobreplomará más según su altura. Y en la torre que mira a la calle de san Pedro sobreploma cuatro dedos y de allí arriba será lo que le corresponde según su altura. En el cuerpo de abajo en los rasgados sobreploma cinco dedos adonde se conoce que se necesita del remedio pronto por la ruina que amenaza y lo vamos experimentando por sus quiebras. Y esto dependerá de no haberse podido en la primera obra reconocer los cimientos hasta lo profundo de la iglesia metiéndose hacia dentro por el temor de la ruina y por haberse gastado el material de yeso y greda que no es permanente. Trabaján unas piedras con otras y se van rompiendo y por lo que se ha descubierto se reconoce que las mismas quiebras que hace afuera también las hay en lo interior. Y así mismo se ha reconocido que la obra nueva no está ligada con la antigua. Y se ve en las entradas de las puertas están apartadas una de otra y los derrames de las dichas puertas no están conforme arte pues debían de ser más gruesas para detener el peso de la obra. Y por estas causas, estando desplomada como está la obra, es necesario pronto reparo aun que no se puede determinar si dentro de dos o tres años se arruinará no reparándola. Y así es mi parecer que se ponga por ejecución y para los dichos reparos es preciso hacer rompimientos en los capialzados de los arcos buscando los macizos del segundo cuerpo adonde se ha de empear con buenas vigas de media vara y tercia. Y para hacer dicho empeo se ha de hacer un encadenado de vigas en el plano de las gradas de las entradas de las puertas. Y hecho como para ello se requiere se podrá apearse con toda seguridad toda la obra que se ejecutó en el primer cuerpo. Y por causa de haber hecho la prevención y reparos por la parte de adentro y haber asegurado los tres lienzos de las torres parece no haber temor en la ejecución del remedio. Y para recibir los macizos del segundo cuerpo se han de sacar unas jambas de cuadrado guardando su plomazón adonde moverán los tres arcos en las tres puertas. Y lo restante que mira a la plaza se sacará de rasgado advirtiéndose que al demoler se ha de rebajar cada machón con el perpendicular del segundo cuerpo. Y al plantar la primera hilada se han de ir sacando los sillares hasta encontrarse con lo nuevo de la parte de adentro. Y lo mismo se irá ejecutando en todas las demás. Y han de tener las piedras dos pies de lechos y la que menos media vara. Y de alto cada hilada media vara. Y entre dos sillares se ha de echar una piedra a tizón de una vara de largo y en el centro se ha de macizar con buen material de cal y arena de la mejor que se pueda encontrar y mampostería de piedra fuerte para

que no arruine ni deseque el material echando a menudo agua. Y la sillería se ha de labrar, así lechos y sobre lechos, a escuadra y picón bien borneadas. Y lo visual de ellas bien labradas y atrincheradas. Y para sentar dicha sillería han de tener de juntas medio dedo para afilarlas con buena cal y arena cernida. Y para plantear dicha obra se han de buscar los cimientos hasta encontrar lo seguro. Este es mi parecer salvo error. Y lo firmo en Cuenca en veinte y seis días del mes de noviembre de mil y setecientos y veinte y dos años.

[Rubricado] Fernando Fernández.

DOCUMENTO 13.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fols. 6 r. y 6 v.

[Cuenca. 20 de diciembre de 1725]

Condiciones de Luis de Artiaga para reedificar los chapiteles de las dos torres que remataban la fachada de la Catedral de Cuenca.

Digo yo Luis de Artiaga, Maestro de obras de cantería, que he reconocido los dos cuerpos ochavados o cubos de las dos torres de la fachada principal de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Cuenca, a fin de reedificar los dos chapiteles sobre los referidos cubos. Digo que para dicha reedificación es necesario que las dos aberturas que se manifiestan en los dos arcos que se hallan cerrados de ladrillos, el uno de frente como se baja por la calle de San Pedro y el otro de frente de la fuente en plomo de los andenes, es necesario unir las introduciendo las piedras que se hallan desunidas y francas por el vencimiento que han hecho los cuerpos; y se engraparán con barras de hierro.

En los cubos se hallan los ochavos vencidos y desplomados, los unos a la plaza y otros hacia la nave mayor, por lo que me parece ser muy necesario demoler a lo menos las tres hiladas de piedra que se hallan sobre la formación de puertas y que tienen las superficies en las que se hallan vencidas; desplomadas serán cinco. Y se volverán a poner replanteando hacia dentro todo lo vencido, descubriendo el relieve que de la fachada tiene la dicha formación de puertas, dejándolo sin imperfección a lo visual, dándole vertiente para las aguas a la cornisa y se moderará el vuelo de los tarjetones que hay en el medio. Y todo se debe de unir y engrapar con algunas barras de hierro como se ha dicho en la de abajo, que todo corresponde a la abertura por los lados.

Estas advertencias se deben hacer aunque los chapiteles se hagan de pizarra como han estado. Y así mismo, se deben ensanchar los gruesos por dentro de la planta que tiene de replanteo, que en lo que cae hacia la plaza es como tres cuartos de vara. Y en lo demás de los cinco, en plomo del macizo sacándole de mampostería de piedra franca o de toba por aliviar el peso, ligándolo a trecho con lo foral, y subir toda la altura incorporándolo con las hiladas que quedan mencionadas. Y que siendo hacerlo dicho chapitel de piedra, me parece ser conveniente se haga de la cantera de Arcos, que por ser para el paraje conviene tenga que ser la más ligera; y aunque en la conducción excede el coste, se abrevia mucho más en el labrarlo. Y por la tradición que viene, se va con más seguridad y no se opone a la permanencia por la experiencia que hay en supervivencia (digo duración), queriendo que se haga en la misma conformidad que está el de las campanas. No es menester más diseño para determinar, pues se hará uniforme arreglado del sitio no dejando su altura, pero parece no convienen troneras cuando no han de tener campanas. Y aunque las hubiera de tener por la introducción de las aguas por dichas troneras, las que causan gran perjuicio. Y no se halla en este sitio

los gruesos macizos y terrados que aquella tiene en su robustez. Y porque estas dos no hacen uniformidad con aquella por la distención de los cuerpos y así me ha parecido hacer diseño diferente habiéndose de ejecutar el chapitel en la forma queda demostrado como dejando la altura y poniendo las cruces y bolas las mismas que han tenido. Engrapando las hiladas de las falsas me parece que será su coste siendo de piedra de la cantera de Arcos veinte y tres mil reales poco más o menos que los dos me parecen los cuarenta y seis mil reales a lo que se me alcanza. Y lo afirmo en la ciudad de Cuenca a veinte días del mes de diciembre de mil setecientos y veinte y cinco años.

Luis de Artiaga. [Rubricado]

DOCUMENTO 14.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fols. 8 r., 8 v., 9 r., 9 v., y 10 r.

[Cuenca. Primeros meses de 1726]

Declaración de Jaime Bort justificando que había realizado varias trazas de la fachada de la Catedral de Cuenca y condiciones para erigir los chapiteles que debían cubrir las dos torres que la enmarcaban.

Señor.

Por orden de V. S. me ha mandado el señor Don Jerónimo de Aranda Maestrescuela, delinear la fachada de esta santa iglesia, guardando entre sí las medidas proporciones de dicha fachada en la traza, con todos los requisitos y ornatos que en ella se ven, la cual presento ante V. S. con demostración perspectiva. Porque perspectiva es una sección de líneas entre la vista y la distancia que concurren del objeto a la vista, con que es claro que dicha demostración manifiesta su forma no como ella es sino como se ve, de que infiero ser el único medio para el intento que se pretende por que en sólo la delineación resta y se oculta el fondo de sus relieves y no se puede hacer perfecto juicio del entubión de la obra. Aunque en las partes inferiores, como son las molduras que guarnecen dicha fábrica, no he guardado todo el rigor por no ser parte esencial para el intento. Pero en todo me he arreglado lo más que ha permitido la comodidad de poder tomar sus medidas.

Y así mismo, me ha mandado el dicho señor delinease los postes gruesos de paredes inmediatos a la fachada por planta, demostrando en ella sus macizos, muros, arcos, diámetros de los espacios mayores y menores, lo que también presento en otro papel con la circunstancia más clara que para su inteligencia se puede demostrar, pues todos los planos que dicha planta demuestra son horizontales como si se aserraran dichos cuerpos y se vieses sus planos cortados, manifestando claramente en donde cada cuerpo superior carga verticalmente en el inferior; llamo inferior y superior a distinción o con distinción, no en cuanto del grueso sino en cuanto a estar más altos o más bajos. La cual planta va dada de color distinguiendo cada macizo para mayor facilidad y para, aunque no sean arquitectos, puedan saber los gruesos de cada cuerpo. Pongo en cada papel de los dos, a su pie con letras anotadas, sus dimensiones; estas letras irán correspondientes a cada parte de su todo, con las que nombran y señalan su grueso. Lo uno, por que más breve se haga el cargo cualquiera que dicha traza viese, y lo otro para obviar el inconveniente que suele suceder a muchas composadas por ocasión de estar reducido un cuerpo tan grande a una demostración tan inferior y diminuta. A dos fines se dirigen las dos operaciones que aunque distintas son una misma, pues entendiendo que se pretenden hacer los chapiteles o continuarlos para que se vean o dirijan las trazas o modelos que se hicieron, si concuerdan y hacen armonía a la vista. Es el perfil de esta fachada, que es el

fin de los dos que digo, y el saber los macizos conduce así podrán mantener el peso aunque son una misma, pues no puede subsistir la una sin la otra.

Y aunque es verdad que a mí no se me ha mandado diga si los gruesos de dicha fábrica, cimientos y demás circunstancias podrán mantener la gravedad que se origina y requiere para la mayor hermosura de la fábrica, me ha parecido preciso por el deseo que tengo de servir a V. S. decir lo que siento. Y es que atendiendo a las circunstancias que se requieren, que aunque es verdad que en los arcos es indubitable el que no tengan empujes, se halla en medio este inconveniente con el agregado y arrimo de los estribos, los cuales tienen todos los arcos que sustentan esta fábrica de los chapiteles, con exceso notable según los autores que de esta materia tratan. Y aun hallo otra circunstancia notabilísima y al caso para el intento, que es menester atender a la naturaleza de los arcos que de tres especies que ordinariamente se sirve la arquitectura como son el de medio punto perfecto, rebajado o eliptico y apuntado, es el apuntado el más favorable a sus paredes colaterales y más cuando cargan sobre su cúspide la mayor parte de la gravedad de la obra; porque los arcos levantados a punto ejercen su impulso por líneas menos distantes de la perpendicular a la tierra y, por consiguiente, es su impulso más oblicuo contra las paredes y menos robusto. Se infiere que estando fabricados los arcos de toda esta fábrica de la especie de apuntado carece de la presión de tantos estribos. La razón porque con toda satisfacción tengo para no dudar de la insistencia y fortaleza, la fundo en tres cosas: la uno es la especie de arcos, la otra es el grueso y estribo de las paredes y la última y más fuerte, es de la especie de materiales. Con todos estos motivos y juntando el haber visto y reconocido con la industria que el Maestro Mayor Luis Arteaga ha recibido desde sus fundamentos (los cuales tiene hechos a toda satisfacción y ley como lo digan muchos) los macizos que ocasionaron la ruina a las paredes antiguas por una misma línea vertical, sus paredes son más una trabazón de piedras muy grandes hasta el pie de dichos chapiteles. Y manifiesto se debe tener al mismo pie de la pared del 1º cuerpo cuadrado de los chapiteles, tres palmos más de grueso en la pared que sube a fundamento a recubrir estos cuerpos sin mucho grueso de paredes, concurrente que se le arriman como claramente se manifiesta en la dicha. Este es uno de los chapiteles que menos estribos tiene porque a cuatro varas de la pared foral que mira a la iglesia, tiene un caracol cuyo vacío se llena de aire; su colateral y compañero macizos, que son capaces a mi entender de sustentar una torre muy alta. El empuje o buque de los chapiteles cae por una misma línea vertical a plomo con las paredes que le sustentan, y aun goza de estribos en los cuatro ángulos o rincones pues los tiene macizados en parte en la planta, como se ve anotado en esta señal (+).

Este es mi sentir, salvo me son parecer.

También demuestro tres diseños, agregados a la misma planta, de chapiteles aunque ignorando muchas circunstancias que pueden ocurrírseles a V. S. El uno de los tres diseños, que he anotado 3 = 3, en parte guarda la forma de los antiguos; el otro su colateral es, como se ve, de una planta octogonal con sus dos pilastras a cada lado y sus arcos clareados o cerrados; y el otro es el que va sobrepuesto, cuya hechura se entiende que ha de empezar a levantar su formación sobre el cuerpo cuadrado porque a la verdad está peligrosísimo el cuerpo ochavado, por lo maltratado de sus paredes y soy de parecer que aunque éste no mude su forma, a lo mismo se desmonta en todo o en gran parte que se vuelva a sentar. El cuerpo cuadrado tiene las paredes bastante gruesas y puede resistir mucho peso, aunque es verdad que el lienzo del frontis le tiene desplomado aunque en corta cantidad. Y en este y en todo lo demás me arreglo al mejor parecer. Y deseando, espero el que V. S. se mande para tener el logro de servirle.

Jaime Bort [Rubricado]

DOCUMENTO 15.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fols. 11 r. y 11 v.

[Madrid. 7 de mayo de 1726]

Carta remitida al Cabildo de Cuenca por el arquitecto madrileño don Gabriel Valenciano exponiendo que, de entre todas las trazas que se le habían enviado para que declarase cual le parecía más adecuada a fin de edificar los chapiteles de las dos torres de la fachada de la Catedral, consideraba la de Jaime Bort como más adecuada.

Cabildo de 11 de mayo de 1726

Muy señor mío. He visto la planta y alzado de la iglesia catedral de la ciudad de Cuenca en que parece se quieren ejecutar dos cuerpos de torre en sus chapiteles y agujas de piedra o de madera empizarrados. Y respecto de que se dice haber piedra de buena calidad y que no es de grave peso no se me ofrece reparo en que se fabriquen de esta materia. Y aunque todos los perfiles o alzados que vienen demostrados en la fachada están de mi buen gusto, se podrá ejecutar el de las letras P. G. M. y número 3=3 por no tener éste el segundo cuerpo que tienen los otros dos. Que este cuerpo segundo no puede cargar sobre el macizo del primero por lo que se mete dentro y no tener más que tres cuartas de grueso. Y por el empujo que hace el cubierto del chapitel por razón de sus hipotenusas se deberá embeber una vara de hierro sobre las cornisas del primer cuerpo emplomándola en ellas de forma que circunde el cuerpo de la torre sobre el medio de la perpendicular de las paredes para que resistan el empujo del grave del chapitel. Esto da la seguridad en la fábrica sobre que ha de cargar, para reparando lo que sea necesario, para que se ponga en este estado sobre que no puedo dar dictamen sin reconocimiento ocular (este es mi sentir). Y vea vm. si tiene que mandarme otra cosa en que le pueda servir que lo ejecutaré con particular gusto. Me hará el favor de ponerme a la obediencia de los señores deán y cabildo de aquella santa iglesia. Madrid, Martes, 7 de mayo de 1726.

Gabriel Balenciano. [Rubricado]

DOCUMENTO 16.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fol. 12 r.

[Cuenca. 31 de mayo de 1726]

Declaración de Luis de Artiaga sobre si era más adecuado construir los chapiteles de la fachada de la Catedral de Cuenca empleando piedra o madera.

Digo yo Luis de Artiaga que de orden del señor don Vicente Parada canónigo de la santa iglesia catedral he visto la demostración de la fachada principal de dicha iglesia con demostración de los chapiteles de madera por que no pueden ser de piedra como se demuestran. Así mismo he visto lo que a este intento respondió Gabriel Balenciano y la elección que hizo que debe entenderse de madera por su figura y demostración. Y a mí me parece que los chapiteles deben ser electos los más rectos y lisos por que teniendo rincones con cavidades, entradas y salidas se detienen las aguas y nieves causando el consumir las maderas con más brevedad que los que tienen en lisura sus vertientes y derrames. Últimamente me ha parecido ser lo más conveniente seguro y acertado que se demuelan los cuerpos cubos por estar vencidos y quebrantados y de poco cuerpo para resistir a los impetuosos vientos y tempestades y hallarse gastadas algunas piedras de la

planta. Y que demolido dicho cuerpo de cada una se engraparé con barras de hierro en cada hilada las dos quiebras y aberturas que hay en el arco de la calle de san Pedro. Y en el correspondiente en todas cuatro paredes. Y se podrán coronar con un balaustrado que iguale con el cornisamiento del frontis del medio. Y sí pareciese que salga más en altura se igualará con un rebanco. Y de allí arriba se pondrá dicho balaustrado por coronación. Y se podrá cargar con más seguridad chapitel de piedra o de madera. El de piedra es de más permanencia y no tiene las contingencias así de reparos como de incendios. El de madera será de más altura y garbo por el material de que se compone. Esto es lo que se me ocurre a este intento. Y lo firmo en la ciudad de Cuenca a treinta y un días del mes de mayo de mil y setecientos y veinte y seis años.

[Rubricado] Luis de Artiaga.

DOCUMENTO 17.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fols. 17 r., 17 v., 18 r. y 18 v.

[Cuenca. 19 de noviembre de 1726]

Declaración del arquitecto madrileño Pedro de Ribera exponiendo que consideraba la opción de Jaime Bort para reedificar los chapiteles de las torres de la Catedral de Cuenca como la más idónea de entre todas aquellas que había valorado. Incluye la confirmación de que él mismo había efectuado un diseño de chapitel para esta misma empresa.

Cabildo 20 de Noviembre de 1726.

Ilustrísimo Señor.

Yo, don Pedro de Ribera arquitecto y Maestro Mayor de S. M de la villa de Madrid y sus fuentes digo que hallándome en esta ciudad de Cuenca a comisión de V. S. se me remitieron las plantas y alzados y fachadas ejecutadas por Luis de Artiaga, Maestro Mayor de este obispado y Jaime Bort, con tres demostraciones para los chapiteles. Me ha parecido ser más arreglado para ejecutarse el que tiene delineado el referido Jaime Bort en la fachada, el perfil que está sobrepuesto, incluso el ejecutar el cuerpo ochavado excepto el faldón último. Y que igualmente se aligere la aguja al tiempo de su erección pues se puede ejecutar de piedra con los adornos que tiene demostrados, pues tengo grande experiencia de lo que hay fabricado en diferentes ciudades y se puede ejecutar. Y para que se vea que aún de lo mismo que tiene trazado el expresado Jaime Bort se puede adelantar en la materia de piedra, he hecho el diseño o borrador del chapitel que acompaño y presento con éste, pues no consiste en sentar sillares la fortificación, sólo en la buena disposición y elección de cruces. Y para prueba de esto sobre la misma demostración que presento se pudiera adelantar tanto que compitiera con las torres que tienen Roma en Italia y en España, Sevilla, Burgos y Granada si correspondiese lo ideado que tiene la catedral en lo exterior de su fachada. Y habiendo visto las mencionadas plantas, alzados y fachadas pasé al reconocimiento y hallé que para las [...] de los cuerpos quebrados y su mayor seguridad [...]

[...] considerando las dos escuadras sotas de 4 pies y medio de tizón y media vara de grueso, 588 pies. Y para la hilada de bajo de la cornisa hasta encima del collarino, considerando las dos escuadras por 3 pies de tizón y pie y medio de grueso, echando a trecho sus tizones o llaves para que cojan todo el grueso de la pared 308 pies. Así mismo, será preciso demoler los arcos del mismo cuerpo cuadrado, aprovechando las mismas dovelas y metiendo las claves nuevas. Y si fuera necesaria alguna dovela por estar tronchada y macizar los dos vanos de los arcos que caen de los costados y al

presente están de ladrillo. Y hasta dichos los arranques de los arcos se han de demoler las pilastras de las dos escuadras volviendo a aprovechar la misma piedra para lograr el beneficio al aplomar dichas pilastras. Y al mismo tiempo se logra el fin de atar la quiebra que hay en los lienzos de los dos costados y meter los sillares que se hallan tronchados con lo que se conseguirá el fin de asegurar la obra que sobre ellos se hubiere de cargar. Y con el que se eche su cadena de hierro embebida en la superficie de la cornisa. Y respecto de que al tiempo de dicho reconocimiento se citó a Pedro Palacios oficial de cantería que me informó haber asentado toda la sillería que se ha metido así en los machos de la portada como en las torres sobre que se ha de cargar la fábrica nueva de los chapiteles que pretende hacer V. S. cuyo informe ha leído Pedro Palacios en presencia de los comisarios nombrados por V. S. I. en esta ciudad y el maestro mayor Luis de Arteaga que lo ha sido de esta obra [...]

seis mil reales de vellón poco más o menos.

Así mismo soy de sentir que ante todas cosas, se demuelan los dos cuerpos ochavados que cargan sobre el cuerpo cuadrado por hallarse desplomados y cuarteados; y en especial, estar hecho de dos materias pues lo exterior se halla de piedra de sillería a hoja, y lo interior de fábrica de mampostería y muy delgados sus gruesos, por cuya razón es incapaz de subsistir dicha fábrica, sino con la contingencia de una gran ruina y no corresponder la fábrica exterior a la del cuerpo cuadrado sobre el que carga dicha fábrica.

Habiendo reflejado y considerado el coste que tendrá ejecutar de piedra el borrador de dicho chapitel que acompaña, me parece será de 1.200 doblones cada uno poco más o menos, ejecutándolo en toda forma como se debe y arreglado al diseño para cuyo fin será necesario hacer otro modelo de madera con su pitipié para el mayor aprovechamiento, menos costa de portes y jornales advirtiéndole que los adornos bien colocados y puestos en su lugar no embaracen las vertientes de sus aguas ni las nieves se detendrán en ésta pues para su fuga sirve la buena distribución de [...]

con estos perfiles y no chorreen la misma fábrica ya que el ejemplo lo tenemos presente en la aguja de la torre de las campanas que con ser lisa y tan pesada no por eso dejan de detenerse las nieves y aguas en ella lo que no sucederá en los chapiteles ejecutándolos con el conocimiento que se debe. Este es mi sentir y lo firmo en Cuenca a 19 días del mes de noviembre de 1726.

Pedro de Rivera [Rubricado]

DOCUMENTO 18.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fols. 19 r., 19 v. y 20 r.

[Cuenca. 5 de agosto de 1727]

Declaración conjunta del hermano Fernando de Santa Teresa, Luis de Artiaga, Jaime Bort y Felipe Bernardo Mateo sobre como concluir el dilatado proceso de elección de la mejor solución para cubrir las dos torres de la fachada de la Catedral de Cuenca.

Decimos nosotros, el hermano Fernando de Santa Teresa, Luis de Artiaga, Jaime Bort y Felipe Bernardo Mateo, Maestros de obras inteligentes, que de orden de los señores don Manuel Parada Canónigo de la santa iglesia de Cuenca, don Jerónimo de Aranda maestrescuela y don José Duro del Saz magistral, comisarios nombrados por los señores Deán y Cabildo para el fin de ver y reconocer la obra que se pretende proseguir de chapiteles de la fachada principal de esta santa iglesia, hemos visto los cuerpos de las dos torres sobre que se han de proseguir los chapiteles, así sus fachadas como las

paredes y arcos que los sustentan, de que sentimos que por lo que toca a los pies que les mantiene hallamos suficientes gruesos para que se pueda hacer o proseguir de piedra pero para este efecto se necesita desmontar el cuerpo cubo y reformar el cuadrado componiendo los lados laterales hasta reformar los arcos como también las cornisas echando su cadena de hierro por mitad de sus paredes. Y después volver a sentar el cuerpo cubo completándole de algunas piedras que estuviesen demolidas. Y suponiendo todo lo sobredicho se podrá con toda seguridad proseguir el chapitel en la forma que va demostrado en la traza que por mejor acuerdo va enmendado, quitando de su elevación y aligerando su peso. Y habiendo tanteado en el modo que alcanza nuestra capacidad, su coste así lo nuevo como desmontar y reformar hierro, plomo... etc. dichos chapiteles costará cada uno 34000 reales poco más o menos suponiendo de plazo a toda costa como manifiesta el perfil demostrado en la traza de su mano izquierda anotada con una estrella, número 3=3 en el óvalo.

Y por consiguiente en la misma comisión en que se tantease el coste que podría tener haciéndoles de madera, hierro, plomo y pizarra. Y respecto de ser comunes los reparos de los dos cuerpos así ochavado y cuadrado como la misma traza sobredicha parece será el exceso menos mil ducados que los de piedra por lo que decimos conformes que siendo exceso tan corto y hallar tantas razones equivalentes para que se hagan de piedra ponemos en consideración los chapiteles de pizarra, plomo y madera que han perecido en nuestros tiempo pues apenas hay hombre en esta ciudad que no se acuerde haber visto arruinar el de la torre de las campanas, de la torre del Ángel, casa de moneda, casa de Muñoz y últimamente los de la fachada de esta santa iglesia que aunque el uno le consumió el fuego el otro fue preciso apearle por que se caía excusando con esto el daño del fuego que puede sobrevenir a cosas mayores. Y absolutamente decimos en común sentir que los chapiteles hechos de madera suelen duran cuarenta años según la experiencia nos lo enseña. Y porque así lo sentimos en nuestra limitada inteligencia lo firmamos en Cuenca a cinco de agosto de mil setecientos y veinte y siete.

El hermano Fernando de Santa Teresa. [Rubricado]

Luis de Artiaga. [Rubricado]

Jaime Bort. [Rubricado]

Felipe Bernardo Matheo. [Rubricado]

6.2

Transcripción de los documentos pertenecientes al Capítulo 2

DOCUMENTO 1.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27. Expediente 1. Fol. 2 r.

Declaración de Jaime Bort para ejecutar el cancel que permitía acceder al Palacio Episcopal desde la Catedral. 1723.

Digo yo Jaime Bort que ejecutaré el cancel que se pretende hacer en la puerta que sale a palacio con las condiciones siguientes siendo en la misma forma que se me propuso a la hechura y forma.

Sus cuatro caras dos lados con un postigo todo uniforme. Su fachada con dos medias puertas. Su techo correspondiente a lo interior del cancel constando toda su magnitud de 228 pies lo ejecutaré por el precio de 2120 que son cada diez reales el pie excepto el techo que se cuenta a 6 reales el pie. Esto entiendo sin herraje y con la misma labor de dicho postigo por delante y por detrás a chaflán.

El cancel que trazo sin remate constando de los mismos pies que el de arriba dicho y guardando en cuanto a lo labrado las mismas órdenes que el postigo en cuanto a chapear los frisos y tableros de hogar excepto la labor que será como expreso en esta traza sin remate por su distinta labor más vistosa y de más trabajo los ejecutaré por el precio de 2308 comprendiendo en él la misma circunstancia de que por dentro a chaflán y sin herraje.

La última traza que demuestro siendo conforme a la labor expresada en el mismo y guardando la misma forma en embutidos y chapados de nogal con diferencia de molduras en tableros, frisos y recuadros que los arriba dichos y con más algunos embutidos de relieve que la traza manifiesta con más la circunstancia de cornisa y remate exceptuando en el remate por ser madera de guelto [¿?]. Los embutidos, que estos serán fingidos en la misma forma y correspondencia que esta todo por lo exterior suponiendo por dentro a chaflán y sin herraje. Este sobre dicho consta 250 pies que cuento a 12 reales por ser de mucho más trabajo que los sobredichos exceptuando el techo que cuento a 6 reales y el remate a 8 reales que importa 2756. Se entiende sin herraje y por el interior a chaflán como los sobre dichos.

DOCUMENTO 2.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1182-5. Sin foliar.

Declaración de Jaime Bort con las condiciones para realizar los dos retablos anexos al Altar Mayor de la parroquia de Olmeda del Rey⁹¹⁰. 1721.

Condiciones con las cuales me di ante la Olmeda de nuestro señor Jesucristo. Se ha de ejecutar el retablo del santo Cristo en la iglesia parroquial de la villa de la Olmeda de las Valeras. Son las siguientes:

Primera condición que se ha de ejecutar la traza que su altura tiene veinte y siete palmos y su ancho de quince palmos conforme demuestra la planta y perfil.

Condición que toda la talla ha de ser conforme demuestra la traza con el relieve necesario.

Condición que entre los entre columnios ha de haber dos figuras que esas han de ser a voluntad de los señores.

Del tamaño que manifiesta la traza.

Condición que la reserva ha de tener su caja en fondo muy bien ensamblada y ajustada.

Condición que todo ensamble y ha de ir muy bien ajustado conforme arte conforma la costumbre.

Condición que en el óvalo del segundo cuerpo se haya de pintar un cuadro del santo que fuese voluntad de los señores de pintura decente.

Condición así figuras como cabezas y niños se han de ser de manos de escultor decentemente trabajadas.

Condición con toda la madera necesaria ha de dar los señores puesta al pie de la obra conforme los tamaños y medidas que pidiese el maestro.

Condición que el maestro en quien se rematase la obra hay de pintar de cogollos y mascarones, pájaros en la mitad de la capilla lo que le corresponde al retablo se entiende la mitad de la bóveda se entiende dándole los andamios hechos a dicho maestro.

Condición que se le ha de dar a dicho maestro casa suficiente y leña mientras durare la obra para obra dicho retablo a costa de los señores.

Y con estas condiciones me obligo a ejecutar dicha obra por precio y cantidad de doscientos ducados de vellón pagados en tercias partes. Primera para empezar dicha obra, segunda a mitad, tercera para fenecerla siendo condición que por primer gastos se me dé el tanto como si no me gravase con ella. El maestro en quien se rematase me haya de dar por viaje y tomar medidas, traza y condiciones doscientos reales de vellón. Y con estas condiciones se ejecutará el retablo compañero, hacerlas y mejoras chiquitas que señala la traza que éstas hechas allá como escribo que no es menester hacerlas. Y porque lo cumpliré a vista de maestro perito en el arte lo firmo en Cuenca a 17 de 1721 años.

Jaime Bort [Rubricado]

910 Informar al lector que aunque éste es el nombre de la villa, comúnmente y dada su localización entre Valera de Arriba y Valera de Abajo, el topónimo utilizado por los conquenses para referirse a ella suele ser Olmeda de las Valeras. En la declaración que aquí se presenta, Bort ya hacía uso de este nombre.

DOCUMENTO 3.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1184-8. Sin foliar.

Transcripción realizada por el notario de Chillarón Manuel Vadillo de la declaración de Jaime Bort ante el pleito suscitado entre varios escultores por la realización del Retablo Mayor de la parroquia de Chillarón del Rey. 1721.

En la dha villa dia mes y año dicho [a 9 de diciembre de 1721] ante mi el notto parexio dho Jaime Bort Maestro de Arquita para efecto de hazer la division y adjudicazion de la obra de dho retablo por terzias ptes entre los tres Maestros contenidos en estos Autos y teniendo prestes la traza y condiziones para con mas pleno conozimto y sin perjuizio executar dha division y adjudicon la fue haziendo en la forma sigte

Joseph de Sn Juan

Primte aviendo reconozido mui por maior y menor la referida traza, condiziones y el sitio de la Capilla maior donde se ha de poner dho retablo hizo división del y adjudico a Joseph de Sn Juan Maestro de Arquitectura la mitad del cuerpo principal de dho retablo y custodia con la calidad de ser de su obligazion executar todo el adorno, arquitectura, sculptura y talla correspondiente a dha mitad y solas dos columnas de las tres q corresponden a dha mitad hasta la cornisa inclusive. Y assimismo adjudicaba y adjudico a dho Joseph de sn Juan de las nueve estatuas de cuerpo entero q se hallan en el cascarón, las cinco solas sin ser de su obligación executar otra cosa alla de cornisas arriba del cascaron.

Juan de Alonso

Item dixo devia de adjudicar y adjudico en vista de dha traza y condiziones a Juan de Alonso Maestro de Arquitectura residente en esta dha villa la otra mitad del cuerpo prinzipal de dho retablo y custodia con otras dos columnas hasta la dha cornisa inclusive aviendo de ser de su obligazion el executar todo el adorno correspondiente a dha mitad de arquitectura, sculptura y talla de dha mitad del dho cuerpo prinzipal y mitad de la dha custodia.

Pedro de la Texa.

Item en vista de dhas condiziones dixo devia de adjudicarse y adjudico a Pedro de la Texa residente en esta dha villa y Maestro de Arquitectura dos columnas de las seis q mani[fi]esta dha traza y se ha de executar en el cuerpo prinzipal de dho retablo con el adorno correspondiente al dibujo de dhas columnas. Y assimismo adjudicó a dho Pedro de la Texa todo el cascaron de cornisas arriba siendo de su obligazion executar el sotabanco, cuatro estatuas de cuerpo entero de las nueve arriba declaradas, las q fuere su voluntad elegir. Y ademas ha de executar todos los angeles, arcangeles, Padre Eterno y demas adorno comprehendido en dho cascaron según la traza.

Item dixo y declaro q la traza elexida para dho retablo se haia de pagar por tercias partes su valor según la tasazion executada [...].

DOCUMENTO 4.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197. Fols. 66 v. y 67 r.

Referencia a la ejecución por parte de Jaime Bort de un diseño y planta para el adorno que se pretendía hacer en 1725 en el Retablo Mayor de la Catedral de Cuenca.

Adorno para el retablo del altar mayor que a su costa ofrece hacer el Señor Maestreescuela y comisión que sobre ello se dio.

El señor Maestreescuela propuso que reconociendo la necesidad que hay de renovar el

retablo del altar mayor y poner la imagen de una santa con mayor adorno desea ponerlo en ejecución, a cuyo fin por Jaime Bort maestro de arquitectura, se ha hecho un diseño y planta haciendo una coronación en el remate, la cual traía para que el cabildo la viese, cuya obra que será de costa [] ofrece hacerla en el tiempo de ocho meses. Y en el ínterin que se efectúa se pondrá en el altar mayor un dosel y demás adorno para poner el tabernáculo. Y para efectuarse suplica al Cabildo de su beneplácito, como también nombre señores comisarios que asistan para la dirección en lo que sea de mayor gusto y adorno para el mayor culto, como también se efectúe en el claustro, y para desmontar y armar el retablo, sirvan los despojos que hay de la obra que actualmente se hace. Y suplicó al Cabildo admita esta corta oferta, sintiendo no poderle hacer de plata conforme correspondía y era su ánimo. Y el Cabildo, habiendo visto dicha planta y condiciones que pone el Maestro, habiendo dado las gracias al señor Maestrescuela, acordó se ejecute dicha obra conforme el diseño que se ha visto. Y dio comisión a dicho señor para que esto lo disponga a su arbitrio. Y el Señor Arcediano de Cuenca, coadjutor asista para la ejecución de todo. Y a este fin sirvan pasar los andamios y demás que se ofrezca la madera y demás andamiaje que hay de la fábrica y sirve para la obra actual y acuda a cuanto se ofrezca al Maestro Mayor.

DOCUMENTO 5.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 11. Fol. 7 r.

Alegación presentada por Jaime Bort a tenor de no contar con espacio suficiente para realizar un nicho principal en el Retablo Mayor de la Catedral de Cuenca. 1725.

Habiendo visto y reconocido el sitio de la Capilla Mayor de esta santa iglesia con el cuidado y diligencia posible para el efecto de volver a colocar el retablo cuando esté renovado, y siéndome preciso por obligación hacer otro nicho principal en el mismo sitio que antiguamente estaba la nuestra señora, no tengo lugar suficiente para ello por corresponder a su buena simetría y proporción el semidiámetro de su fondo cinco pies, para ello lo cual embaraza el retablo que detrás está colocado por haberse metido en el espacio que existe entre los dos postes de en medio, el cual es legítimo de la capilla mayor. Y aun más, el grueso de dicho poste, por cuya digo, declaro y juro, es necesario para la ejecución de esta obra los espacios ocupados referidos. Este es mi sentir según el conocimiento y razón que Dios me dio. Y por ser verdad que lo declaro en la conformidad expresada lo firmo en Cuenca a 19 de Agosto de 1725.

Jaime Bort [Rubricado]

DOCUMENTO 6.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5. Fols. 8 r., 8 v., 9 r., 9v., y 10 r.

Declaración de Jaime Bort donde se contiene la explicación del diseño que executó para la fachada de la Catedral de Cuenca y de las tres trazas que hizo para sus chapiteles. 1726.

Por orden de V. S. me ha mandado el señor Don Jerónimo de Aranda Maestrescuela, delinear la fachada de esta santa iglesia, guardando entre sí las medidas proporciones de dicha fachada en la traza, con todos los requisitos y ornatos que en ella se ven, la cual presento ante V. S. con demostración perspectiva. Porque perspectiva es una sección de

líneas entre la vista y la distancia que concurren del objeto a la vista, con que es claro que dicha demostración manifiesta su forma no como ella es sino como se ve, de que infiero ser el único medio para el intento que se pretende por que en sólo la delineación resta y se oculta el fondo de sus relieves y no se puede hacer perfecto juicio del entubión [¿?] de la obra. Aunque en las partes inferiores, como son las molduras que guarnecen dicha fábrica, no he guardado todo el rigor por no ser parte esencial para el intento. Pero en todo me he arreglado lo más que ha permitido la comodidad de poder tomar sus medidas.

Y así mismo, me ha mandado el dicho señor delinease los postes gruesos de paredes inmediatos a la fachada por planta ignographica, demostrando en ella sus macizos, muros, arcos, diámetros de los espacios mayores y menores, lo que también presento en otro papel con la circunstancia más clara que para su inteligencia se puede demostrar, pues todos los planos que dicha planta demuestra son horizontales como si se aserraran dichos cuerpos y se viesan sus planos cortados, manifestando claramente en donde cada cuerpo superior carga verticalmente en el inferior; llamo inferior y superior a distinción o con distinción, no en cuanto del grueso sino en cuanto a estar más altos o más bajos. La cual planta va dada de color distinguiendo cada macizo para mayor facilidad y para, aunque no sean arquitectos, puedan saber los gruesos de cada cuerpo. Pongo en cada papel de los dos, a su pie con letras anotadas, sus dimensiones; estas letras irán correspondientes a cada parte de su todo, con las que nombran y señalan su grueso. Lo uno, por que más breve se haga el cargo cualquiera que dicha traza viese, y lo otro para obviar el inconveniente que suele suceder a muchas composadas por ocasión de estar reducido un cuerpo tan grande a una demostración tan inferior y diminuta. A dos fines se dirigen las dos operaciones que aunque distintas son una misma, pues entendiendo que se pretenden hacer los chapiteles o continuarlos para que se vean o dirijan las trazas o modelos que se hicieron, si concuerdan y hacen armonía a la vista. Es el perfil de esta fachada, que es el fin de los dos que digo, y el saber los macizos conduce así podrán mantener el peso aunque son una misma, pues no puede subsistir la una sin la otra.

Y aunque es verdad que a mí no se me ha mandado diga si los gruesos de dicha fábrica, cimientos y demás circunstancias podrán mantener la gravedad que se origina y requiere para la mayor hermosura de la fábrica, me ha parecido preciso por el deseo que tengo de servir a V. S. decir lo que siento. Y es que atendiendo a las circunstancias que se requieren, que aunque es verdad que en los arcos es indubitable el que no tengan empujes se halla en medio este inconveniente con el agregado y arrimo de los estribos los cuales tienen todos los arcos que sustentan esta fábrica de los chapiteles con exceso notable según los autores que de esta materia tratan. Y aun hallo otra circunstancia notabilísima y al caso para el intento, que es menester atender a la naturaleza de los arcos que de tres especies que ordinariamente se sirve la arquitectura como son el de medio punto perfecto, rebajado o eliptico y apuntado, es el apuntado el más favorable a sus paredes colaterales y más cuando cargan sobre su cúspide la mayor parte de la gravedad de la obra; porque los arcos levantados a punto ejercen su impulso por líneas menos distantes de la perpendicular a la tierra y, por consiguiente, es su impulso más oblicuo contra las paredes y menos robusto. Se infiere que estando fabricados los arcos de toda esta fábrica de la especie de apuntado carece de la presión de tantos estribos. La razón porque con toda satisfacción tengo para no dudar de la insistencia y fortaleza, la fundo en tres cosas: la uno es la especie de arcos, la otra es el grueso y estribo de las paredes y la última y más fuerte, es de la especie de materiales. Con todos estos motivos y juntando el haber visto y reconocido con la industria que el Maestro Mayor Luis Arteaga ha recibido desde sus fundamentos (los cuales tiene hechos a toda satisfacción y ley como lo digan muchos) los macizos que ocasionaron la ruina a las paredes antiguas

por una misma línea vertical, sus paredes son más una trabazón de piedras muy grandes hasta el pie de dichos chapiteles. Y manifiesto se debe tener al mismo pie de la pared del 1º cuerpo cuadrado de los chapiteles, tres palmos más de grueso en la pared que sube a fundamento a recubrir estos cuerpos sin mucho grueso de paredes, concurrente que se le arriman como claramente se manifiesta en la dicha. Este es uno de los chapiteles que menos estribos tiene porque a cuatro varas de la pared foral que mira a la iglesia, tiene un caracol cuyo vacío se llena de aire; su colateral y compañero macizos, que son capaces a mi entender de sustentar una torre muy alta. El empuje o buque de los chapiteles cae por una misma línea vertical a plomo con las paredes que le sustentan, y aun goza de estribos en los cuatro ángulos o rincones pues los tiene macizados en parte en la planta, como se ve anotado en esta señal (+). Este es mi sentir, salvo me son parecer.

También demuestro tres diseños, agregados a la misma planta, de chapiteles aunque ignorando muchas circunstancias que pueden ocurrírseles a V. S. El uno de los tres diseños, que he anotado 3 = 3, en parte guarda la forma de los antiguos; el otro su colateral es, como se ve, de una planta octogonal con sus dos pilastras a cada lado y sus arcos clareados o cerrados; y el otro es el que va sobrepuesto, cuya hechura se entiende que ha de empezar a levantar su formación sobre el cuerpo cuadrado porque a la verdad está peligrosísimo el cuerpo ochavado, por lo maltratado de sus paredes y soy de parecer que aunque éste no mude su forma, a lo mismo se desmonta en todo o en gran parte que se vuelva a sentar. El cuerpo cuadrado tiene las paredes bastante gruesas y puede resistir mucho peso, aunque es verdad que el lienzo del frontis le tiene desplomado aunque en corta cantidad. Y en este y en todo lo demás me arreglo al mejor parecer. Y deseando, espero el que V. S. se mande para tener el logro de servirle.

Jaime Bort [Rubricado]

DOCUMENTO 7.

A. C. C. Sección Secretaría. Legajo 81. Expediente 15. Sin foliar.

Declaración de Bartolomé Herráiz, oficial de Fontanero Mayor de Cuenca, confirmando que Jaime Bort había recibido en 1733 el pago de 350 reales de vellón y 17 maravedíes por dirigir las obras de encañado con las que conducir el agua a la fuente del Colegio de san José.

Obra de la fuente del Colegio. 1733.

350 reales 27 maravedíes

Digo yo, Bartolomé Herráiz, vecino de esta ciudad y oficial mayor del fontanero en ésta, por ausencia de Jaime Bort fontanero mayor en ella, que ha recibido del señor Pedro Meruelo y Murcia, mayordomo del Colegio de San José, trescientos cincuenta reales y veintisiete maravedíes de vellón, los mismos que han importado el hacer el encañado nuevo del colegio por donde se conduce el agua hasta la pila de la que está dentro del corral de dicho colegio en esta forma:

De cuatro cahices de cal a siete reales.	28 r.
De conducir las desde Baltardío dos días y dos hombres con seis borricos a catorce reales por día.	28 r.
De traer arena tres días a 14 por día.	42 r.
De vino que se les dio en cinco días.	2 . 32.
De 210 caños a seis cuartos.	147 . 2.
De un pan [¿?] que amasó la cal tres días.	009.

Del maestro, siete días a seis reales.	42.	
De un oficial, siete días a tres reales y medio.	24.	17.
De otro oficial, siete días a 3 reales.	21.	
De veinte fanegas de vino a diez maravedíes.	6.	10.

0350. / 27.

Cuya cantidad es la misma que ha importado dicha obra.

Y por no saber firmar yo, que Miguel de Cañas vecino de Villanueva de los Escuderos lo firme por mí, quien en Cuenca y Mayo ocho de mil setecientos treinta y tres.

6.3

Transcripción de los documentos pertenecientes al Capítulo 3

DOCUMENTO 1.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 165. Expediente 2. Fols. 18 r. y 19 r.

[Torre del Giraldo de la Catedral de Cuenca. 1674]

Declaración del Maestro Mayor Domingo Ruiz con las condiciones para elaborar un telar para campanas y una falsa cubierta en la Torre del Giraldo.

Digo yo Domingo Ruiz maestro mayor de obras de este obispado que por mandado del señor don Francisco Hontiberos y del señor don Pedro Zapata canónigos de la santa iglesia y comisarios nombrados para los reparos que se ofrecen en la torre de dicha santa iglesia me han mandado vea en la conformidad que se han de poner las campanas y cubrir la torre con falsa cubierta para defensa del edificio en el interior que se dispone otra cosa en dicha fábrica. Y habiéndolo visto y reconocido digo que es necesario para dichas campanas hacer su primera planta de madera sobre dicha capilla que hoy está hecha con los gruesos de maderas que irán declaradas que así combine para mayor seguridad de dichas campanas.

Y es condición que dicha planta se han de poner cuatro vigas en cuadro y sean de levantar ocho pilares. Y la primera planta se ha de entablonar con chillas sobre sus vigas. Y dichos pilares han de tener sus espigas abajo y arriba con sus orambres [¿?]. Y han de levantar dieciséis pies y se ha de formar otra caja en lo alto donde asienten otras cuatro vigas repartiéndolas con las distintas que pidieren los yugos de las campanas. Y dicho telar se ha de apuntalar y arriostrar todo lo que fuese necesario y siéndole sus escaleras y los tablados que fuesen necesarios para la conveniencia del yugo de dichas campanas. Y el dicho maestro que hiciese dicha obra habrá de asentar las palomillas de bronce y de carrasca que fueren necesarias y dejar dicha obra con toda la seguridad necesaria y más convenga. Y que dicha iglesia haya de ser de su obligación el dar maromas y galuchas. Y la cantidad en que fuere rematada y dicho maestro tenga obligación de poner todo lo demás necesario advirtiéndole que dicho telar no haya de arrimar a las paredes por si en ellas se ofreciere algunos reparos en adelante. Y dicho maestro lo ha de acabar a toda satisfacción. Y yo el dicho Domingo Ruiz no le he hallado otra mejor forma ni más seguridad.

Memoria de los gruesos y largos de las maderas que son necesarias:

Primeramente 13 vigas de veinte y cinco pies de largo. Y han de tener media vara de tabla y tercia de canto cuarenta pies trescientos. Y treinta y ocho a cada pica tres reales y monta mil y catorce reales.

1014 r

Más son necesarios cuatro pilares de a 18 pies de largo y media vara de tabla y tercia de canto que hacen pies setenta y dos que a dichos tres reales monta	020 r
Más trece docenas de chilla cada docena a 27 reales importan trescientos y cincuenta y uno reales	0351 r
Más son necesarias tres docenas de ripia y vale cada una a trece reales y monta treinta y nueve reales	0039 r
Más veinte y cuatro vigas de cuarta y sesma y han de tener de largo 20 pies que hacen cuatrocientos y ochenta pies y vale cada pie a diez cuartos y medio y montan seiscientos y diez reales	0610 r
Más son necesarios doce cuartones y vale cada uno a siete reales y medio y montan noventa reales	0090 r
Más ocho tirantes vale cada uno a tres reales y medio montan	0025 r
De clavazón trescientos y cincuenta reales	0350 r
De manufactura mil y quinientos reales	<u>1500 r</u>
	4190 r

Cubierta [Al margen]

Condiciones con que se ha de hacer la falsa cubierta de dicha torre son las siguientes:

Primeramente se han de echar cuatro soleras con sus jabarcones. Y dichas soleras se han de sentar en medio de los gruesos de las paredes y se han de echar cuatro limas y su susodicho patrón. Y han de tener las maderas de grueso cuarta y sesma. Y las demás péndolas de tirantes y enripiada y trabada y cogidos los caballetes de yeso. Y dicho maestro que hiciese la obra ha de poner todos los materiales necesarios y que la iglesia no le haya de dar más de maroma y garruchas.

Son necesarias cuatro vigas de cuarta y tercia y han de tener de largo 37 pies y hacen pies 148. Vale cada pie a dos reales y montan 296 reales.

Más doce vigas de cuarta y sesma y han de tener de largo 24 pies que hacen pies 248. Vale cada pie por 10 cuartos y medio montan 356 r
652 r

Más setenta tirantes y vale cada uno a 3 reales y medio 247 r

Más cinco vigas de cuarta y sexma han de tener de largo 30 pies a diez cuartos y medio cada pie y hacen pies 150 y monta 185 r

Más trescientos reales para clavazón 300 r

Más ocho cahices de yeso valen 71 reales 071 r

Más 3300 tejas que a ocho maravedíes cada una monta 776 r

De manufactura mil y ochocientos reales 1800 r
4029 r

Esto es lo que declaro debajo del juramento que tengo hecho y a lo que Dios nuestro señor me da a entender. Fecha en Cuenca a 10 de julio de mil y seiscientos y setenta y cuatro años.

Domingo Ruiz [Rubricado]

DOCUMENTO 2.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1101-6. Sin foliar.

[El Castillo de Garcimuñoz. 1674]

Relación de las obras acontecidas en la nueva parroquia de san Juan Bautista que se pretendía realizar en el interior de la fortaleza de la localidad y de los errores, en teoría, cometidos por Domingo Ruiz como Maestro Mayor de Obras que había conformado las condiciones de su ejecución con posterioridad.

Francisco de Rueda, procurados síndico y general de esta villa de El Castillo de Garcimuñoz por lo que toca al bien común y al concejo y particulares de esta dicha villa en la mejor vía y forma que al lugar de premisas las solemnidades del derecho. Digo que el dicho concejo por causa de que la iglesia parroquial de la advocación del señor san Juan Bautista única en esta dicha villa por su antigüedad amenaza con ruina como se vio por los efectos trató de que de nuevo se hiciese y fabricase en la fortaleza de ella pidiendo su consentimiento a los excelentísimo marqués de Villena como su dueño. Y en su ausencia la dio y en virtud de ella y de la licencia de él y del ilustrísimo obispo de Cuenca se trajo la dicha fábrica en la dicha almoneda. Y por último se remató en José Lozano maestro de obras en conformidad de su postura obligándose a darla fenecida y acabada conforme a la traza que dio Juan del Pontón maestro de obras de este obispado por la cantidad y pagada a los plazos que se contienen en su postura. Y dio cuentas francas. Y habiendo dado principio a la dicha obra hechoso repartimiento para su pago entre los interesados en las tercias de esta villa y anexos y vecinos de ella por lo que les tocaba. La fue continuando el dicho maestro recibiendo por cuenta de ella cantidades muy considerables que reconocidas y lo trabajado en dicha obra pareció según ella no poderla acabar según su obligación si no es con pérdida grande pues luego a tiempo en consumido todo el dinero que se le había dado no montando lo obrado por la mitad se halló imposibilitado de poder continuar en la dicha fábrica. Y también se reconoció en ella que dos pilastras de los arcos de la pared principal a la parte donde se había de poner habían hecho vicio de alto a bajo por cuyas razones y por que el dicho José Lozano no pudo cumplir con sus posturas y ha actuado con largas y dilaciones en desconsuelo de los vecinos se procuraba la brevedad de la dicha villa con asistencia del dicho maestro, que no hizo contradicción, encargo la dicha obra a Domingo Ruiz maestro mayor de obras de este obispado pactando con él de nuevo las condiciones, cantidades y plazos. Y se obligó juntamente con Lucas Diez de Palacios, vecino de la villa de Noja del arzobispado de Burgos, como principales y don José Muñoz, regidor, todos tres de mancomún y cada uno por el todo de dar hecha y acabada dicha iglesia en toda perfección el día de Pascua fin del pasado de 1673 como consta de esta escritura que presento y dando siempre reservado el derecho de esta villa por el que tiene contra el dicho José como a sus fiadores. De manera que por la obligación de la dicha escritura se obligaron a demoler lo que pareció el día de su otorgamiento estar quebrantado y volverlo a atizonar muy bien y que quedase a satisfacción con todo por cuenta de dicho maestro mayor y su obligación de marcar lo hecho y trabajado por el dicho José Lozano en la dicha iglesia pues si estaba a tiempo cuando se encargaron de ella reconocía y podía sobrevenirle alguna quiebra para remediarla en virtud de este nuevo trato el dicho Domingo Ruiz. Y reunidos con él enviaron personas para fenecer la dicha fábrica cuales no debiendo antes continuar en lo hecho por el dicho José Lozano ni cargar sobre ello más peso del que determinase con atención a si la dicha quiebra en los dos pilares como en lo demás fabricado asegurarlo y dejarlo en toda perfección. No lo hicieron sin embargo de ser obligación y que diversas veces verbalmente en presencia de muchas personas fueron requeridos con que no sólo no lo hicieron peor antes sobre los mismos

pilares quebrantados continuaron la pared que es muy gruesa en todo lo alto que había de quedar. Y desde la capilla mayor hasta cerca de dichos pilares la cargaron con la techumbre de madera y teja para ayudar a que con más brevedad hubiese ruina habiendo sido lo edificado a costa de más de cien mil reales pagados así al dicho José Lozano y Domingo Ruiz como en el gasto de materiales hasta el estado en que se vio la dicha obra que se juntaron interesados, vecinos y limosnas como es público. Y es el caso que por las razones que llevo referidas y descuido de dichos obligados por no haber cumplido con lo pactado el domingo de ramos próximo pasado que se contaron diez y ocho del corriente a hora de las cinco o seis de la mañana poco más o menos fue dios servido que faltando los dichos dos pilares se cayesen y arruinasen llevando tras sí toda la pared de largo a largo desde los cimientos hasta la capilla mayor y todo lo enmaderado y tejado haciéndose pedazos muy menudos por la altura de que cayeron por causa todo de no haberse mediado con tiempo pues esta villa le instó a ello y acudió siempre con dinero bastante de tal manera que sí se hubiera llegado a tasar lo fabricado montaba la mitad menos de lo que tiene recibido. Y el daño y pérdida vinieron a ser contra el dicho maestro mayor y obligados con él. Y puesto se ha cumplido el tiempo en que se obligaron a dar por acabada la dicha iglesia perfectamente y días han hecho y que queda de por esta villa la acción de que pueda buscar otros maestros que a su costa la hagan y de dar satisfacción y de dar satisfacción de lo que está restando de lo ofrecido. Suplico a vuestra merced mande dar su requisitoria para que se notifique a los dichos Domingo Ruiz, Lucas Díez y José Muñoz que dentro del término que se asigne hagan, fenezcan y acaben la dicha iglesia conforme postura a vista de maestros con apercibimiento de que esta villa busque quien la haga en dicha forma. Y porque se puede temer que el dicho Domingo Ruiz y Lucas Díez se pueden huir y ausentar en dicha inquisitorial los prendan y remitan a la cárcel de esta villa y que se les arresten cualesquiera bienes y se pongan en depósito en personas abonadas haciéndoles notoria la dicha quiebra para que cuiden a su satisfacción no obstante que vuestra merced ha hecho poner mandado en la dicha fortaleza donde están y protestó pedir todo lo demás que a dicha villa y sus vecinos pertenece contra dichos obligados y sus bienes y contra los dichos José Lozano y Domingo Ruiz y los suyos aunque aquí no vaya expresado. Pido justicia.

DOCUMENTO 3.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1157-190. Sin foliar.

[Mazarulleque. 1708]

Declaración del Maestro Mayor Domingo Ruiz para la reedificación de la torre de Mazarulleque.

Domingo Ruiz maestro mayor de obras de este obispado de Cuenca por mandado del señor don Gonzalo de Ulloa provisor general de dicho obispado he ido a ver y reconocer los reparos de que necesita la torre de la iglesia parroquial de la villa de Mazarulleque. Y habiéndola visto digo he hallado en el cuerpo de campanas las dos troneras derribadas y toda la esquina que mira al poniente. Así mismo he hallado las dos campanas, la una en el suelo del cuerpo de campanas y la otra en las bóvedas de cuerpo de dicha iglesia. Y en esto del lugar hallarse sin campanas para tocar a misa y quedarse algunos vecinos sin oírla es preciso se haga dicho reparo para lo que he hecho condiciones que son del tenor siguiente:

Primeramente es condición que el maestro que hiciese dicha obra ha de ser de su obligación el fundar la esquina que mira al poniente desde el friso de la cornisa del cuerpo de la iglesia. Y todo lo demás que hoy se halla arruinado en dicha torre se ha de

plantar al mismo nivel.

Item es condición se han de echar las cornisas que faltan en el cuerpo de la iglesia que son las que faltan en la fachada que mira al poniente.

Item se han de hacer las dos brancadas para de ellas mover las dos troneras que se hayan derribadas. Y hecha esta diligencia se rematarán en la forma dada que está lo demás coronándolo con la misma cornisa que hoy tiene.

Item se cogerán todas las juntas que hoy se hayan descarnadas con buena cal así por la parte exterior como por la parte interior. Y se entiende en lo que dice el cuerpo de campanas.

Item se han de echar los tirantes que se quebraron cuando cayeron las campanas en el tejado de la iglesia y volverlo a retejar.

Item ha de ser obligación de dicho maestro sacar la piedra labrada en las canteras que más convenga y asistir a quemar la calera o caleras que fueren necesarias con dos oficiales.

Obligación de la villa ha de ser el cortar la leña para las caleras y llevar la piedra y agua, arena, cal y lo demás que condujere a materiales al pie de la obra en la conformidad que va dicha y quedará con toda seguridad y hermosura. Y vale dicha obra tres mil y setecientos y cincuenta reales de vellón. Esto es lo que declaro a lo que dios me ha dado a entender. Cuenca y abril a diez y nueve de mil setecientos y ocho.

Domingo Ruiz [Rubricado].

DOCUMENTO 4.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1136-1. Sin foliar.

[Tarancón. 1707]

Primera declaración del Maestro Mayor Domingo Ruiz para la edificación de la torre de la parroquia de Tarancón.

Digo yo Domingo Ruiz maestro mayor de obras de este obispado de la ciudad de Cuenca que por auto que dio el señor don Fernando de la Encina abad de Santiago, dignidad y canónigo de la santa iglesia y provisor en ella he ido a ver y reconocer los reparos que necesita la iglesia parroquial de la villa de Tarancón. Y habiéndola visto y reconocido digo que hoy se hallan las campanas en un torreón antiguo que se halla más bajo que el tejado del cuerpo de la iglesia de lo cual se sigue gran daño de quebrarse las campanas por no poder salir el alero a fuera de lo seguido entre las bóvedas y tejado del cuerpo de dicha iglesia. Y además de este inconveniente se sigue que por ser el lugar de ochocientos vecinos y coger dilatada planta no se oyen las campanas. También he hallado la campana mayor dentro de la iglesia por no determinarse a subirla donde están las demás por hallarse hoy muy quebrantado lo cual se podía seguir una gran ruina de quebrarse todas las campanas. Así mismo he hallado la iglesia sin tribuna por lo cual es de grande inconveniencia para los oficios divinos hallarse los sacerdotes hoy entre la gente haciendo dichos oficios de lo que se sigue grande indecencia para lo cual he hecho traza y condiciones que son las siguientes:

1 Primeramente el maestro que se encargare de hacer dicha obra ha de ser de su obligación el derribar el ochavo y torreón adonde están hoy las campanas hasta buscar el cuadrado que hoy tiene para fundar la torre.

2 Item es condición que dicho maestro haya de plantar la torre con los mismos anchos que demuestra la planta. Y acabado haciendo sus esquinas de piedra labrada y echando sus taludes de piedra labrada para los cuerpos de la torre hasta ligar al cuerpo de campanas. Y dicha torre desde su fundamento al cuerpo de campanas ha de ser de

mampostería. Sólo las esquinas y taludes que serán de piedra labrada. Y dicha mampostería será de buena mezcla de cal.

3 Item es condición se ha de hacer el cuerpo de campanas todo él de piedra labrada por la parte de fuera. Y por la parte de adentro de buena mampostería según la manera que demuestra la segunda planta con las mismas entradas y salidas. Y hechas sus cornisas con los mismos miembros que demuestran y echar su tejado de buena madera y teja según va trazado.

4 Item es condición que se ha de hacer la escalera para subir a la torre de yeso buscando sus tiros por la parte que más convenga. Y dicha escalera saldrá desde la superficie hasta desembarcar en el suelo del cuerpo de campanas.

5 Item es condición que se ha de hacer la tribuna según y de la manera que va trazado haciendo sus arcos con las mismas vueltas que demuestra la traza advirtiendo que se han de sacar sus pilastras de piedra labrada arrimadas a las que hoy hay hechas y que reciben los arcos torales advirtiendo que los arcos del coro serán de piedra labrada y se entiende los que demuestran el número 1, 2, 3, 4.

6 Item es condición se han de hacer las dos bóvedas de yeso pardo y blanco cerrándolas en la misma conformidad que van demostradas y echar su suelo. Y el balaustrado que hoy demuestra la traza será de balaustres torneados de madera.

7 Item es condición se ha de hacer la escalera de yeso con sus peldaños de madera para subir a la tribuna. Y dicha escalera se echará por la parte que más convenga. Y ejecutando dicha obra como va dicho quedará con toda seguridad y hermosura.

Obligación de la villa ha de ser el poner al pie de la obra todos los materiales que fuesen necesarios como es cal, arena, agua, piedra labrada, mampostería, yeso. Obligación del maestro que hiciese dicha obra ha de ser de su obligación el sacar la piedra labrada y mampostería en las canteras que más convenga. Y quemar las caleras y hornillos de yeso llevando al lugar la leña. Y vale dicha obra cuarenta y un mil y trescientos y noventa reales de vellón advirtiendo que los veinte y tres mil ochocientos y cuarenta y siete reales los han de pagar los interesados. Y los diez y ocho mil quinientos y tres reales es por cuenta de la villa. Esto es lo que declaro a lo que dios me da a entender. Cuenca y septiembre a tres de mil setecientos y siete años.

Domingo Ruiz [Rubricado]

DOCUMENTO 5.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1136-1. Sin foliar.

[Tarancón. 1718]

Cuarta declaración del Maestro Mayor Domingo Ruiz para la edificación de la torre de la parroquia de Tarancón. Incluye pautas para ejecutar coro en alto.

Domingo Ruiz maestro mayor de la ciudad y obispado de Cuenca y Pedro de Arruza maestro arquitecto, vecino de la villa de Belinchón estante en esta de Tarancón, habiendo visto los autos hechos a pedimento de los señores curra de la parroquial de esta villa y mayordomo de la fábrica de ella sobre la nueva obra del cuerpo de campanas, torre y coro en bajo. Con dichos señores y los señores justicia y regimiento de esta villa, en la forma que uno y otro se deben ejecutar, declaramos ha de ser en la siguiente:

1 Primeramente dicho cuerpo de campanas se ha de formar sobre el talud que hoy tiene la torre y las paredes han de tener el mismo grueso que demuestran hoy con dicho talud. Y su altura ha de ser de veinte y dos pies. Y dicho cuerpo de campanas ha de ser con las esquinas de sillería y en cada fachada ha de tener una tronera advirtiendo que dichas troneras han de ser de piedra labrada y de quince pies de altura. Y los entre clavos de las

esquinas a dichas troneras han de ser de mampostería. Y en dichas troneras ha de haber un antepecho de piedra zarcada [¿?] de la altura necesaria.

2 Sobre dicho cuerpo de veinte y dos pies se ha de poner una cornisa de piedra como demuestra la traza. Y sobre dicha cornisa se pondrá una hilada de piedra labrada de media vara de alto. Y hecha esta diligencia se echarán los remates que demuestra la traza.

3 Se ha de hacer el tejado a cuatro aguas y en medio de las dos fachadas del norte y poniente se han de poner dos canalones para el derramo de las aguas. Y por remate el tejado ha de tener una cruz decente con su bola y veleta.

4 El coro ha de ser de trece pies de ancho y diez y ocho de largo entre el segundo y tercero arco de la nave mayor. Se han de sacar cimientos desde lo firme y hechos dichos cimientos se echará una hilada de piedra que sobre salga dos dedos de zócalo que circunde dicho coro por las tres partes. Y sobre dicho zócalo se harán paredes de yeso con su trabazón de madera. Y a dicho zócalo han de levantar seis pies y ha de ser para remate una cornisa de madera con su collar. Y en el frontis una cruz con dos eses o su adorno correspondiente. Y para la entrada de dicho coro se echarán tres gradas de piedra. La grada de medio pie de alto y media vara de grueso que el ancho de la puerta de dicho coro. Las puertas han de ser de rejas y en la misma conformidad. La fachada con su remate en la forma que está en el convento de señores capuchinos de esta ciudad. Y este es nuestro parecer según arte y lo que dios nos ha dado a entender para que dicha torre y coro queden con perfección y hermosura que es necesario. Y lo firmamos en Tarancón a dos días del mes de junio de mil setecientos y diez y ocho años.

Domingo Ruiz [Rubricado].

Pedro de Arruza [Rubricado].

DOCUMENTO 6.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1156-E / 5. Sin foliar.

[Tribaldos. 1710]

Declaración del Maestro Mayor Domingo Ruiz donde se contienen las condiciones para reformar la parroquia de Tribaldos.

Domingo Ruiz maestro mayor de obras de este obispado de Cuenca por mandado del señor don Francisco Aroa y Busto dignidad y canónigo en la santa iglesia catedral de esta ciudad de Cuenca, provisor general en ella y su obispado he ido a ver y reconocer los reparos de que necesita la iglesia parroquial de la villa de Tribaldos. Y habiéndola visto y reconocido he hallado el cuerpo de dicha iglesia con unas paredes de yeso con algunas quiebras considerables. Y el tejado a teja vana con bastante indecencia para celebrar los oficios divinos. Para lo cual he hecho traza y condiciones que son del tenor siguiente:

1 Primeramente el maestro que ejecutare dicha obra ha de demoler la pared del norte y medio día y sacar los cimientos a tierra firme dándoles los recios que demuestran los dentellones de la capilla mayor y dándole al cuerpo de iglesia la misma altura que demuestran las colaterales coronando dichas paredes del cuerpo de la iglesia con la misma cornisa que demuestran las colaterales.

2 Segunda condición que dicho maestro ha de plantar dicha obra con el largo y ancho que demuestra la traza haciendo sus pilastras por la parte de adentro conforme van demostradas en la planta coronándolas con una cornisa como demuestra el alzado. Y dicha cornisa ha de ser de yeso que circunde todo el cuerpo de dicha iglesia y del mismo material serán las pilastras excepto los cuales que serán de piedra labrada.

- 3 Condición es que dichas paredes las ha de hacer dicho maestro de buena mampostería y con buena mezcla de cal advirtiéndole que las dos esquinas que miran al poniente en la pared del medio día y norte han de ser de piedra labrada con la altura de las colaterales.
- 4 Condición es que los barcos y formas del cuerpo de la iglesia han de ser de rajola guarnecidas de yeso pardo y blanco. Y si fuese necesario hacer o repartir cuatro capillas en el cuerpo de la iglesia se harán respecto de que la portada de la fachada del medio día se ha de quedar con la conformidad que hoy está sin demolerla a donde ha de ir a embestir la pared que se ha de hacer al medio día.
- 5 Condición es que las bóvedas que se han de hacer en dicho cuerpo de iglesia se cerrarán por arista. Y si se añadiese otra capilla se cerrará por lunetos bien guarnecidos de yeso pardo y blanco.
- 6 Condición es que se ha de hacer buena portada a la parte del norte que corresponda a la puerta del medio día. Y dicha puerta será rasa de medio punto con siete pies de ancho y diez de alto de piedra labrada.
- 7 Condición es que se han de echar tres ventanas de piedra labrada a la fachada del medio día con el alto y ancho que demuestra la traza advirtiéndole que dichas ventanas por la parte de adentro, lo que dice los escorreados, han de ser guarnecidos de yeso.
- 8 Condición es que se armará el tejado en la conformidad que va demostrada en la traza dándole al cartabón de en tres y cuatro echando sus vigas de aire de a ocho a ocho pies de claro de una a otra. Y su recio será de cuarta y tercia.
- 9 Condición es que se han de echar sus tijeras en cada viga de aire su recio serán de cuarta en cuadro, así vigas de aire como tijeras, se clavarán con buenas estacas de hierro.
- 10 Condición es que dichas vigas de aire se asentarán sobre sus soleras. Y sobre las vigas de aire se asentarán sus estribos para embarbonar [¿?] los pares. Y dichos pares serán de tirantes bien clavados así en los estribos como en la cumbre.
- 11 Condición es se han de echar en dichas tijeras sus sopandas para que no trabajen tanto los pares. Y dicho tejado se enripiará y tejará cogiendo muy bien boca tejas y caballones con cal.
- 12 Obligación del maestro ha de ser comprar toda la madera, teja, clavazón que faltase y aprovechar se de todos los despojos que tuviese dicho cuerpo de iglesia.
- 13 Condición es que la villa ha de ser de su obligación el poner al pie de la obra todos los materiales como es cal, arena, agua, piedra y madera, yeso. Y el maestro ha de arribar a quemar las caleras que fuesen necesarias para dicha obra con dos oficiales y formar los hornillos de yeso. Y la villa ha de quemarlos y machacarlos. Y con dichas condiciones quedará dicha obra con toda perfección y segura. Y vale dicha obra diez y nueve mil quinientos reales de vellón. Esto es lo que declaro a lo que dios me da a entender. Cuenca y abril a quince del año de mil y setecientos y diez.
- Domingo Ruiz [Rubricado]

DOCUMENTO 7

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1161-B / 59. Sin foliar.

[Millana. 1714]

Declaración del Maestro Mayor Domingo Ruiz en la que se incluyen las condiciones para reformar la parroquia de Millana.

Domingo Ruiz Maestro Mayor de obras del obispado de Cuenca por auto que dio el señor don Francisco Aroa y Busto provisor general de dicho obispado he ido a ver y reconocer los reparos que necesita la iglesia parroquial de la villa de Millana. Y habiéndola visto y reconocido digo he hallado la capilla mayor con quiebras

considerables y necesita breve reparo para su seguridad para lo cual he hecho traza y condiciones que son del tenor siguiente:

1 Primeramente es condición que el maestro que se encargase de hacer dicha obra ha de ser de su obligación el demoler el tejado.

2 Item es condición se ha de rebajar las paredes como son del presbiterio y colaterales ocho pies y volver a sentar la cornisa que hoy tiene. Y si faltase algunas ponerlas.

3 Item es condición se ha de derribar media naranja y bóvedas del presbiterio y colaterales y volverlas a hacer en la misma conformidad que lo demuestra la traza.

4 Item es condición se han de moler los arcos torales y los cuatro machones que mantienen los arcos torales y volverlos a hacer plantándolos en la misma conformidad que lo demuestra la planta sin quitar ni añadir. Y aprovecharse de la piedra que hoy tienen dichas pilastras y arcos demoliéndolo con toda cuenta. Y si se quebrasen algunas las ha de poner el maestro que hiciese dicha obra. Y dichas pilastras y arcos se han de guarnecer de yeso pardo y blanco y capitelando las pilastras conforme lo demuestra la traza.

Item sobre los cuatro arcos torales se levantará la cúpula para meter la media naranja plantándola con sus cuatro esquinas de piedra labrada y esronandola [¿?] con su cornisa como va demostrado. Y echando su tejado a cuatro aguas echándole sus cuatro limas y patorales estribos y soleras, gabaldones, péndolas, ripia bien tejado. Y las maderas bien clavadas con clavazón correspondiente a los recios de las maderas, cosiendo bocatejas y caballones cóncavos. Y la misma diligencia se hará en los tejado de presbiterio y colaterales.

Item ha de aprovechar el maestro de toda la madera, clavazón, teja y poner la que faltase.

Item se correrá el anillo de la media naranja según y de la madera que va demostrado en la traza. Y en la misma forma y conformidad se hará el alzado repartiendo sus ocho cinchos en su diámetro con el relieve de dos dedos bien guarnecida de yeso pardo y blanco. Y las capillas de presbiterio y colaterales se rematarán por lunetos con la misma longitud que demuestra la traza.

Item es condición que las dos claraboyas que hay en las paredes del norte y medio día se han de hacer. Y hacer dos ventanas de piedra labrada de cuatro pies de alto y dos y medio de ancho.

Item es condición que en dos quiebras que hay en las paredes de norte y medio día se han de abrir unas brechas distantes unas de otras una vara y hacer sus brechas y meter unos tizones de vara de largo bien cosidos con buena cal.

Item obligación del maestro ha de ser comprar la madera que faltase, teja, clavazón y sacar la piedra labrada en las canteras que más convenga.

Item obligación de la villa ha de ser el poner al pie de la obra todos los materiales como es piedra, agua, yeso cernido para poderlo gastar, teja, cal, arena. Y el maestro ha de asistir con dos oficiales a armar la calera. Y la villa ha de buscar la leña y cortarla y poner al pie de la calera la piedra y ayudarla a quemar. Y ejecutada dicha obra en la conformidad dicha quedará dicha obra con toda seguridad y hermosura. Y vale dicha obra once mil y cuatrocientos reales de vellón. Esto es lo que declaro a lo que dios me da a entender. Febrero y Cuenca veinte del año de mil setecientos y catorce.

Domingo Ruiz [Rubricado]

Item es condición ha de ser obligación del maestro que hiciese dicha obra el pagar todos los gastos que se ofreciesen hasta el día de su remate y más vista y revista del maestro mayor.

Domingo Ruiz [Rubricado]

DOCUMENTO 8.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1073-10. Sin foliar.

[Uclés. Parroquia de santa María. 1686]

Declaración del Maestro Mayor Félix de la Riba donde se incluyen las condiciones para reparas las quiebras de la parroquia de santa María de Uclés.

Félix de la Riba Campo, maestro arquitecto y veedor de las obras de este obispado de Cuenca digo que de orden del señor don Diego Maldonado provisor general en ella he ido a reconocer la obra y reparos que necesita la parroquia de Santa María en la villa de Uclés. Y habiéndolo visto con todo cuidado digo se hallan dos estacas bajas que reciben la torre y la mayor parte del cuerpo de la iglesia con el cerro muy maltratados. Y lo mismo los otros dos que se hayan sobre los dichos arriba muy quebrantados y con mucho riesgo de arruinar toda la iglesia andándose con necesidad de reparo breve macizando dichos arcos altos y bajos todos de cal y canto el cual se ha de fundar en suelo firme con todo el grueso que tienen dichos arcos y hasta el superficie de la tierra, suelo de la iglesia, con un palmo más de grueso procurando que de la zapata a la parte de afuera y con el cuidado que lastre contra dichos arcos dejando una puerta en el arco bajo para la subida que ha de ser en el que se halla frente a la capilla del santo Cristo de la Piedad de piedra labrada que tenga de hueco cuatro tercias y de arco siete tercias con otro del mismo tamaño para la entrada del coro en el arco alto y del mismo material con una ventana de piedra labrada sobre la puerta primera que ha de quedar al andar del coro con su antepecho del hueco de tres tercias y de alto cuatro y media de cantería todo bien ajustado y macizado con buen material de piedra y mezcla de cal. Ha de ser la mampostería concertada y bien conformada. También se han de coger todas las quiebras que tiene de abajo a arriba con buenas llaves y reparos en las troneras del cuerpo de campanas, en los antepechos y cornisas haciendo el suelo primero que sea hasta alcanzar el coro con la escalera que ha de ser de madera y yeso sólo su antepecho y su cielo raso. Prosiguiendo dicha escalera hasta el cuerpo de campanas ésta ha de ser un coro capilla de yeso el cual ha de subir hasta el cuerpo de campanas y ha de ser con la capacidad de tres tercias, media de largo el escalón y que ella corresponda. También ha de hacer la cubierta de dicha torre por necesitarlo mucho añadiendo en ella la materia principal como son suelas, estribos, limas y cuadros y todo del grueso de cuarta y sesma. Lo demás que necesitan ha de ser cuarterones y tirantes y pondrá el maestro lo que fuere de satisfacción. Y hacer la cubierta todo bien ajustado, clavado y tejado con los caballones y boca tejas con cal o yeso. Que obre con las condiciones dichas arriba y a satisfacción corriendo los materiales necesarios para dicha obra por cuenta del maestro. Y los gastos que se han causado hasta el día del remate valen siete mil y seiscientos reales. La villa o feligreses de dicha parroquia han de poner a su costa los materiales necesarios al pie de ella. Se entiende de parte de ellos porque la compra ha de ser por cuenta de ellos. Esto todo lo cual necesita de breve reparo pues de no ejecutarse se ha de aumentar considerable. Así lo declaro y firmo en Cuenca a veinte y tres de agosto de mil seiscientos y ochenta y seis años.

Félix de la Riba Campo. [Rubricado]

DOCUMENTO 9.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1063-23. Sin foliar.

[Altarejos. 1686]

Primera declaración del Maestro Mayor Félix de la Riba para unir la parte antigua con una parte nueva de la parroquia de Altarejos.

Condiciones con la cuales mediante la voluntad de dios nuestro señor se ha de ejecutar la obra que se pretende hacer en la parroquial de la villa de Altarejos son las siguientes: Félix de la Riba Campo maestro arquitecto y veedor de esta ciudad de Cuenca digo que he reconocido los reparos de que necesita la parroquial de la villa de Altarejos. Y habiéndola visto con todo cuidado se halla todo lo antiguo de ella amenazando grande ruina y en particular la nave que mira del norte a medio día que es la de las puertas principales de dicha iglesia. Y necesita de demolerse con todo cuidado y disposición para volver a aprovechar muchos materiales. Y para la conservación de dicha obra se ha de ejecutar con la planta y alzado atendiendo que lo que se ha de obrar ha de ser lo que está plasmado y señala el número primero todo lo correspondiente a lo demás de dicha iglesia así pilastras, arcos y bóvedas, coronación de cornisa y estribos y lo mismo la cubierta del tejado; levantando la fachada que mira a medio día según el alzado; ejecutando la portada de piedra labrada con sus eslinces [¿?] y escarzanos de rajola guarnecidos de yeso. La ventana ha de ser del mismo hueco y alto que las demás. También se ha de hacer otra portada rasa de piedra labrada a la parte del cierzo que corresponde a la arriba dicha que levante hasta la rosca del arco doce tercias con tres franqueros en cada jamba que cojan el grueso de la pared guarnecida como la dicha arriba por la parte de adentro plantando todo sobre tierra firme con una tercia más de grueso hasta la superficie del suelo donde se cortará por la parte de afuera y subirá hasta su remate con el que muestra el dentellón y el de número cinco. También ha de quedar con la misma disposición el que señala el número seis advirtiéndose que si conviniese se han de cerrar de mampostería los dos arcos y son los que contiguan con los dos estribos que se han de poner de su planta y son los del número tres demostrado. Los del número ocho, las columnas y arcos que reciben el coro y demás cuerpo de la iglesia se han de reparar, así la cantería como carpintería y tejados todo obrado como va dicho y a satisfacción de la compra de materiales necesarios para ultimar dicha obra por cuenta del maestro en quien se rematare y por la villa el portearlos y ponerlos al pie de la obra. Y ayudar al maestro quien ha de asistir a armarla y quemarla con dos oficiales como es costumbre en este obispado vale la referida veinte y tres mil y cuatrocientos reales de vellón. Así lo declaro y lo firmo en Cuenca, cinco días del mes de mayo de mil y seiscientos y ochenta y seis años. Félix de la Riba Campo. [Rubricado]

DOCUMENTO 10.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1098-13. Sin foliar.

[Torrubia del Campo. 1699]

Declaración del Maestro Mayor fray Domingo Ruiz valorando la traza de don Bartolomé Ferrer y las condiciones de Gregorio Días de Palacios para construir una capilla mayor con sus colaterales en la parroquia de Torrubia del Campo.

Digo yo fray Domingo Ruiz religioso de nuestra señora de la Merced redención de cautivos y maestro mayor de obras de este obispado que de orden de don Francisco Parrilla cura párroco de la parroquial de la villa de El Castillo y anexos y mayordomo de la parroquial del lugar de Torrubia y dijo que el señor provisor de este obispado había

mandado reconociese una traza hecha por Bartolomé Ferrer cura propio de la parroquial de Olmeda de la Cuesta y unas condiciones hechas por Gregorio Díaz de Palacios maestro de obras. Y habiendo visto la traza y condiciones he hallado que la traza está conforme arte y las condiciones echas están ceñidas a la planta y alzado de la capilla que se pretende ejecutar en la parroquial de Torrubia. Que ejecutándola dicha capilla conforme la planta y alzado quedará con toda hermosura y fortaleza arreglándose a dicha planta y alzado de dichas condiciones hechas por Gregorio Díaz. Se puede ejecutar dicha obra por diez mil y quinientos reales de vellón advirtiéndole que la sacristía ha de ser de cielo raso en su media caña alrededor. Y la ventana ha de tener tres tercias de ancho y cuatro de alto. Y me obligo hacerlo por la cantidad que llevo dicha no habiendo otro que haga mejora. Y esto es lo que declaro a lo que dios me ha dado a entender y debajo del juramento que hecho tengo. Cuenca a doce de enero de mil seiscientos y noventa y nueve años.

Fray Domingo Ruiz [Rubricado]

DOCUMENTO 11.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1101-6. Sin foliar.

[Castillo de Garcimuñoz. 1698]

Declaración del Maestro Mayor fray Domingo Ruiz sobre el estado en que se encontraban en 1698 las obras de reedificación de la parroquia de Castillo de Garcimuñoz.

En la ciudad de Cuenca a siete días del mes de febrero de mil y seiscientos y noventa y ocho años ante el señor don Francisco Arcadio Sánchez Lebrón, provisor general en la dicha ciudad y su obispado, pareció el padre fray Domingo Ruiz religioso de la orden de nuestra señora de la Merced redención de cautivos de esta ciudad y maestro mayor de obras de este obispado y bajo juramento que hizo en forma de derecho declaró que, en virtud de lo mandado por su merced en auto en once de diciembre del año pasado de noventa y siete, ha ido a la villa de El Castillo de Garcimuñoz a efecto de reconocer el sitio donde se trata de reedificar la iglesia parroquial de san Juan Bautista de dicha villa, estado de su ruina y demás que se menciona en dicho auto. Y habiendo visto y reconocido dicha fábrica con asistencia del mayordomo de dicha parroquial, justicia y regimiento y cabildo eclesiástico de ella se hizo abrir los cimientos de la pared que mira al norte y hallado estar plantada en tierra firme dicha pared aunque las dos pilastras de la media naranja tienen dos quiebras que vienen hasta abajo aunque no llegan a lo profundo de los cimientos y se han de demoler y volverlo a edificar en la conformidad de la planta que ha exhibido ante su merced por no haber hallado en los autos la que hizo el maestro mayor Juan del Pontón para que se hiciese la planta y fábrica de dicha iglesia. Y habiendo visto las condiciones hechas por Domingo Ruiz maestro mayor que fue de este obispado y la obligación de Laurencio Cabañero, maestro que ha ejecutado dicha obra, ha hallado que dicha obra ha trasplantado en su largo y ancho conforme a lo condicionado que sita la planta de dicho maestro Juan del Pontón. Y las pilastras no tienen más de seis dedos de salida en la conformidad de las condiciones de dicho maestro Domingo Ruiz para lo cual es necesario se hagan dos pies de salida sacando dos varas fuera valiéndose de ellas. Y asentarlas sobre sus losas de lección dejando una cuarta de zapata que con eso se proseguirán hasta el movimiento de los arcos que son treinta y dos pies que citan dichas condiciones de Domingo Ruiz quien se remite a las de Pontón quien con treinta pies que se levante al movimiento de los arcos torales tendrá lo suficiente para no levantar tanto la fábrica que su altura de paredes tendrá cincuenta y

cinco pies. Y no están levantadas dichas paredes lo necesario por necesitar de más altura. Y dichas paredes que hoy están fabricadas están muy maltratadas por el mucho tiempo que han estado a la inclemencia del tiempo sin cubrir. Y es necesario demoler como cosa de tres cuartas para volverlo a fabricar. Y en el colateral de la capilla mayor es necesario demoler hasta donde hoy mueven los arcos por ser delgada la pared que está sobre una suela de viga. Y en el presbiterio se ha de demoler un arco que hay sobre una viga y proseguir la planta conforme va señalado en el que ha hecho el declarante u ha exhibido ante su merced la cual va conforme su ancho y largo con las mismas salidas y pilastras. Y en esta conformidad se podrán aprovechar las paredes que hoy tienen atizonando los estribos donde pareciese haber alguna quiebra que son de poca consideración. Y en las dos quiebras que hay en los dos arcos torales de la media naranja se han de demoler hasta un cimiento para cada dicha quiebra y volverla a plantar sobre tierra firme y con sus losas de lección en la forma que va dicho en las demás. Y atizonar lo viejo con lo nuevo. Y con esto quedará con toda seguridad el arco que está a los pies de la iglesia. Si pareciese se podrá demoler y dejar el coro en bajo que será más hermoso para la iglesia. Y ejecutando la planta se podrá ejecutar la iglesia en el sitio que está plantada con mucha seguridad por estar hechas las tres paredes que son las de la muralla. Y la pared del norte la mayor parte de ella se puede aprovechar en los cincuenta y siete mil y quinientos reales en que está concertada dicha obra bajando de dicha cantidad lo que está obrado. Y en la obra antigua he hallado una pared que era la principal de dicha iglesia tiene las esquinas de cantería y revuelve al estribo del arco toral de la media naranja. Y sacando dicha pared al estribo que está un poco quebrantado se puede proseguir poniéndola con el mismo estribo y quedará con más seguridad. Y por tener bastante hueco en ancho como en largo se podrá ejecutar allí la sacristía a menos costa que en otra parte. Y la puerta se le dará por el lado del presbiterio como va señalada en la planta. Y en la conformidad que lleva de alzado y con las condiciones hechas por Domingo Ruiz se puede ejecutar dicha obra. Y que lo que ha declarado es la verdad so cargo de juramento que tiene hecho. Leyóse su declaración y en ella se afirmó y ratificó y dijo ser de edad de cincuenta y seis años. Y lo firmó.
Fray Domingo Ruiz [Rubricado]

DOCUMENTO 12.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1101-6. Sin foliar.

[Castillo de Garcimuñoz. 1699]

Declaración del Maestro Mayor fray Domingo Ruiz supervisando las obras de reedificación de la parroquia de Castillo de Garcimuñoz en 1699. En ella recomienda que se construya en otro lugar anexo a la muralla por falta de luz en su interior.

Fray Domingo Ruiz clérigo de nuestra señora de la Merced redención de cautivos y maestro mayor de obras de esta ciudad digo que por auto pronunciado a veinte y uno de mayo de este año por el señor don Francisco Arcadio Sánchez Lebrón, provisor general de dicha ciudad y su obispado, he ido a la villa de El Castillo de Garcimuñoz y he reconocido la iglesia parroquial de la dicha villa. Y habiéndola visto y reconocido con todo cuidado digo que en el estado que está la obra de que de ejecutar en la conformidad que tengo declarado en la declaración que hice ante su merced en siete de febrero del año pasado de noventa y ocho con la misma planta y condiciones que cita dicha declaración. Y así no se me ofrece otra cosa, sólo digo que ejecutando allí la planta que tengo exhibida queda rebajar la pared tres cuartas. Digo que será necesario demoler

hasta donde pareciese estar demolido que con eso se podrá ejecutar y aprovechar parte de las paredes. Y haciéndola reconocido con todo cuidado hallo que la iglesia está algo húmeda y llobrega por no comunicarle las luces por ser las paredes de la muralla muy anchas y estar metida dentro de la fortaleza y haber dentro de la misma iglesia a los pies de ella donde está el coro una noria y por esa causa no podrá dejar de estar muy fría y húmeda. Y así soy de parecer que la misma obra con la planta que tengo puesta en los autos y condiciones hechas por Domingo Ruiz y Juan del Pontón maestros mayores de obras que fueron de este obispado y las que tengo declaradas se puede ejecutar la dicha planta en la parte de afuera de la fortaleza que está al medio día supuesto hay nueva capacidad y va mejorada la iglesia por hallarse al medio día y comunicarle mejor las luces del sol y no ser en la parte húmeda. Y puede servir la pared de la muralla que sirve también para la planta de adentro y tener hecha la torre que sirve para dicha parte y para otra. Y su coste será lo mismo que ejecutándola de fuera como llevo dicho se podrá ejecutar con el mismo coste que ejecutarla dentro que importa, para dejarla perfecta y acabada conforme arte. Y lo que tengo declarado importará cuarenta y seis mil reales de vellón. Y esto por tener ya ejecutada la torre. Y es lo que declaro a lo que dios nuestro señor me ha dado a entender debajo de juramento que hecho tengo. Y si se ejecutase dicha obra de la parte de afuera donde tengo dicho se ha de hacer la sacristía a espaldas del presbiterio que su capacidad será de lo largo del presbiterio y la entrada será también por el mismo presbiterio con sus dos puertas, una al evangelio y otra de lado de la epístola en el hueco que será de quince pies y su altura de doce. La sacristía con dos ventanas, una al saliente y otra al medio día. Y si no hubiese maestro que la ejecute por los dicho cuarenta y seis mil reales que llevo dichos me obligo a hacerla que sea dentro de la fortaleza y que sea afuera, a donde el señor provisor fuere servido mandar valiéndose el maestro de los pocos materiales que hoy tiene. Cuenca, diciembre a siete días de mil seiscientos y noventa y nueve años.

Fray Domingo Ruiz [Rubricado]

DOCUMENTO 13.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1101-6. Sin foliar.

[Castillo de Garcimuñoz. 1703]

Declaración conjunta del Maestro Mayor fray Domingo Ruiz y Juan de Arruza sobre el estado en que se encontraban las obras de la parroquia de Castillo de Garcimuñoz.

Fray Domingo Ruiz, religioso de nuestra señora de las Mercedes maestro mayor de obras de este obispado y Juan de Arruza, maestro de obras, decimos que por auto pronunciado por el señor provisor de este obispado en veinte y cinco de agosto de este presente año de setecientos y tres para que reconozcamos las declaraciones hechas por distintos maestros para la ejecución de la iglesia parroquial de la villa de El Castillo de Garcimuñoz hacemos la declaración con las condiciones que se siguen las cuales van arregladas a la obligación que tuvo Lorenzo Cavañero:

1 Es condición que el maestro en quien se ha rematado dicha obra la haya de ejecutar con la planta que para esto tiene presentada el padre fray Domingo Ruiz que es la misma a que está obligado Lorenzo Cavañero y la misma que dicho Lorenzo plantó para ejecutar dicha iglesia advirtiéndole que las pilastras se han de sacar fuera de las paredes hasta dos pies asentando en suelo firme las mismas pilastras que hoy tiene sobre losas de elección con medio pie de zapata.

2 Es condición que las paredes que hoy están ejecutadas se demuelan todo lo que fuere

necesario y que pareciese estar quebrantadas de modo que con seguridad se prosiga lo nuevo. Y dichas pilastras levantarán hasta treinta pies que será el movimiento de los arcos. Y se atizonarán muy bien con las paredes. Y lo mismo los estribos para que todo unido quede con seguridad advirtiéndole que no es necesario demoler todo lo que está ejecutado y que donde hubiese quiebras que no perjudiquen las paredes de los lados, se abran dichas quiebras hasta lo firme y se vuelva a llenar uniéndolo nuevo con lo viejo con buenos tizones de modo que quede con toda seguridad.

3 Condición es que toda la obra levante en todo de modo que las bóvedas queden a medio punto y las vigas de aire queden un pie levantadas de las bóvedas. Y que los estribos han de levantar hasta el tercio de los arcos que rematarán con su chapado de piedra labrada. Y las paredes se coronarán con su tejadoz de tejas por la parte de adentro de la parte del cierzo y se revocará muy bien de cal.

4 Es condición que la armadura y enmaderamiento se ejecute con buenas vigas de aire de tercia y cuarta con ventaja de dos dedos repartidas de diez en diez pies y sentadas sobre soleras o vigas sesmas con buenos estribos de lo mismo. Y lo restante de la armadura se hará con buenas tijeras de vigas de cuarta y tramadas con tirante y que embarbillen con las vigas de aire toco bien clavado con buenas estacas que correspondan a la madera. Y que se entable todo con buena ripia y se deje el tejado cubierto con buena teja y cogidos ostigos y caballones cal y yeso.

5 Es condición que las bóvedas se han de cerrar de ladrillo tabicado y dobladas. Y que sean por lunetos con sus cinchas entre bóveda y bóveda. Y que todo se haga con buen yeso pardo y blanco y bien rematadas. Y que la capilla mayor sea bóveda baída y en el medio un florón tallado. Y que las pilastras se capitelen con un capitel toscano. Y de uno a otro se corra una imposta con su moldura y filete y copada. Y que toda la iglesia sea jarreada y blanqueada con buen yeso pardo y blanco. Y que se ejecute el coro en alto o bajo en donde determinare la villa. Y que se haya de hacer la sacristía al lado del cierzo con puerta al presbiterio y con la capacidad que está plantada dando la luz necesaria. Y que levante a proporción que será catorce pies con su cielo raso y su media caña alrededor.

6 Es condición que para el altar mayor se hagan tres gradas de piedra labrada con la salida necesaria y con moldura. Y en el plano del altar mayor se hará su peana también de piedra labrada en la misma forma. Y que la puerta de la sacristía sea de piedra labrada por lo que toca mocheta y jambas. Y que la puerta de la iglesia se ha de ejecutar con ocho pies de ancho y doce de alto con mocheta y faja de piedra labrada con las gradas que hubiere menester para entrar en la iglesia.

7 Es condición que la torre se haya de rematar conforme está plantada, revocarla y echar sus cubiertas conforme la que tenía y retejarla. Y que quede muy bien rematada conforme arte. Y en la muralla que sobre sale de la planta de la torre se ha de quedar su chapado de piedra labrada en pendiente de una tercia que con eso echará bien fuera el agua de la muralla y dejarle su caracol o escalera por la parte que más convenga.

8 Es condición que la villa tenga la obligación a desocupar toda la iglesia y la broza que tiene hoy hasta los mismos cimientos para que el maestro lo reconozca a su gusto para que no se pueda engañar y que a otra cosa no tiene obligación el maestro, ni a puertas sólo a dejarla rematada de cantería conforme va declarado sin atender a otras condiciones ni declaraciones. Sólo se ha de entender a la planta y condiciones que lleva echas el maestro mayor y Juan de Arruza, maestro también de cantería.

Cuenca y agosto 31 de mil setecientos y tres años.

Fray Domingo Ruiz [Rubricado]

Juan de Arruza [Rubricado]

DOCUMENTO 14.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1120-3. Sin foliar.

[Torralba. 1701]

Declaración del Maestro Mayor fray Domingo Ruiz para erigir una nueva torre en la parroquia de Torralba.

Fray Domingo Ruiz, religioso de nuestra señora de las Mercedes redención de cautivos de esta ciudad de Cuenca y maestro mayor de obras de este obispado digo que por auto proveído por el señor don Francisco Arcadio Sánchez Lebrón, canónigo en la santa iglesia catedral de la ciudad, provisor general en ella y su obispado para que vaya a la villa de Torralba a ver, reconocer y hacer vista de ojos en la torre que se pretende hacer en dicha parroquia. Y habiendo visto la planta antigua he hallado no se puede ejecutar por estar quebrantadas las paredes donde proseguía dicha torre y no se puede fundar en aquella parte porque en aquel tiempo no se pidió proseguir con ella porque iba en falso que fue por el año de cincuenta. Y las campanas están en el suelo donde se tocan y con el peligro de romperse cada día. Y ha parecido mudar dicha torre al cimborrio por estar allí mejor y asegurar la pared de la iglesia por estar quebrantada que con yeso quedará fortificado uno y otro y con toda seguridad. Y para lo cual he hecho traza la cual exhibo con las condiciones siguientes:

1 Es condición que el maestro o maestro que se encargasen de ejecutar dicha obra ha de ser de su obligación el ejecutar la planta y alzado sin quitar ni añadir. Y sacar los cimientos hasta topar tierra firme asegurando bien el cimiento con su ancho como demuestra la planta. Y dejar medio pie de zapata por la parte de afuera y subir hasta haber dejado el talud. Y ha de ser todo de piedra dura y luego subirá con los mismos gruesos que muestra el alzado. E irá repartido con su disminución viendo a rematar dicho cuerpo de campanas con cuatro pies en la cimentación.

2 Es condición que al andar de la iglesia enfrente de la caja de la torre se ha de quedar un arco para entrar a dicha torre que tendrá de seis pies y de alto lo que tocare. Y al andar del coro se dejará una puerta de cuatro pies de ancho y su alto lo que tocare que esta podrá servir para subir a tocar las campanas. Y reparta sus suelos en la torre con sus buenas viguetas de cuarto y sesma. Y los suelos se repartirán en la parte donde les tocasse hasta el cuerpo de campanas que será lo mismo con sus ripias bien clavadas y sus suelos de yeso. Se hará su escalera capaz y sus peldaños de tirantes. Y las ventanas se harán de cantería por la parte de afuera. Y dicha torre ha de quedar revocada de buena cal por dentro y fuera. Y toda ella con sus esquinas de buena cantería bien libradas. Y el cuerpo de campanas ha de ser de cantería como lo demuestra la traza con sus ocho bolas al remate como va demostrado.

3 Es condición que la escalera del coro se ha de quitar de la parte donde está que por estar indecente se ha de mudar a la parte del cierzo como lo estaba antiguamente. Y lo que ocupase el hueco de la escalera se hará de yeso imitando a la del coro.

4 Es condición que el tejado ha de quedar con buena madera y teja conforme arte.

5 Es condición que el maestro que se encargase de hacer dicha obra ha de ser de su obligación todo lo de arriba referido, sacar la piedra de las canteras a donde conviniese y quemar las caleras que fuesen necesarias y prevenir todos los materiales que fuesen necesarios hasta dejara acabada dicha obra. Y pagar los gastos que se ofreciesen necesarios hasta el día del remate sin que la iglesia tenga que pagar nada.

Que la villa es su obligación conducir todos los materiales al pie de la obra como es piedra, cal, arena, agua, clavazón y todo lo demás que condujese a materiales. Y ayudar a quemar las caleras, cortar la leña y acercar la piedra a las caleras. Que el maestro ha de

asistir con dos oficiales a los dichos. Y vale dicha obra a lo que dios nuestro señor a lo que dios me ha dado entender a cargo del juramento que hoy tengo veinte y cuatro mil y quinientos reales. Y lo firmo en Cuenca a diez y ocho días del mes de noviembre de mil setecientos y un año.

Es condición que conforme se fuere ejecutando dicha torre se han de ir abriendo unas brechas en la pared vieja para que quede unido lo uno con lo otro y a igualar la pared de la iglesia. Y ha de quedar un arco de rajola para poder proseguir a su remate de dicha torre. Y ha de mover seis pies más abajo de las mismas laderas y fuera pegado con la torre. Y cerrar en la misma coronación de la pared de la iglesia que con eso se podrá subir dicha torre con toda seguridad. Y que las pagas han de ser en seis partes y la última cuando se dé por buena.

Fray Domingo Ruiz [Rubricado].

DOCUMENTO 15.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1125-13. Sin foliar.

[Chillarón. 1702]

Declaración de Fray Domingo Ruiz sobre la forma en que cubrir la Capilla Mayor de la parroquia de Chillarón a fin de sustituir su antiguo artesonado.

Fray Domingo Ruiz religioso de nuestra señora de las Mercedes redentora de cautivos de esta ciudad y maestro mayor de obras de este obispado digo que por auto pronunciado en siete de junio por el señor don Francisco Arcadio Sánchez Lebrón canónigo de esta santa iglesia y su provisor en ella para que vaya al lugar de Chillarón a reconocer los reparos que necesita la capilla mayor de la parroquial de dicho lugar. Y habiéndola reconocido con asistencia del cura y mayordomo he hallado que el artesón que tiene antiguo se está hundiendo por cargar todo el tejado sobre dicho artesón. Por la mucha labor que tiene se hará de yeso porque es más costoso si se hubiera de labrar de madera en la conformidad que está. Este es mi sentir y pondré aquí abajo las condiciones en la conformidad que se ha de ejecutar.

El maestro o maestros que se hubieren de encargar de dicha obra ha de ser de su obligación el levantar el tejado como tres cuartas sin llegar al tejadoz y poner la madera y teja que fuere necesaria. Y se ha de echar por la parte de adentro del arco toral otro de yeso que la salida de la pilastra tendrá media vara. Y cerrado este arco se hará la bóveda levantándola algo más de punto en la conformidad que está el artesón. Y se erigirá más abajo donde está el friso de la madera que da vuelta a la capilla mayor sobre una cornisa que se echará dórica. Y la bóveda ha de ser en óvalo redondo y dejar el ochavo en la conformidad que se está. Y dicha bóveda ha de quedar refajada con su florón en el medio, todo ello bien guarnecido de yeso pardo y blanco. Quedará con toda hermosura y seguridad.

Obligación del lugar a poner allí todos los materiales como es madera, teja, agua y yeso y asistir a quemar los hornillos del yeso que fueren necesarios hasta dejar concluida la obra. Y vale dicha obra mil y setecientos reales de vellón. Y me obligo a ejecutar dicha obra por la cantidad referida. Cuenca y diciembre dos de mil y setecientos dos años. Y el maestro ha de pagar todos los gastos que se ofrecieren hasta el día del remate y dada por buena.

Fray Domingo Ruiz [Rubricado].

DOCUMENTO 16.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1129-B / 2. Sin foliar.

[Valdecolmenas de Abajo. 1703]

Declaración del Maestro Mayor fray Domingo Ruiz sobre los reparos necesarios en la parroquia de Valdecolmenas de Abajo.

Fray Domingo Ruiz, religioso del orden de nuestra señora de las Mercedes redención de cautivos y maestro mayor de obras de este obispado, digo que por autor pronunciado por el señor doctor don Francisco Arcadio Sánchez Lebrón canónigo de la santa iglesia de esta ciudad y su provisor en ella en doce días del mes de diciembre de mil y setecientos y dos para que vaya al lugar de Valdecolmenas de Abajo a reconocer los reparos que necesita la iglesia parroquial de dicho lugar digo que habiendo estado muchas veces en dicha parroquia he visto y reconocido la necesidad que necesita el cuerpo de la iglesia por estar maltratado y con poca seguridad por ser obra muy antigua y la poca capacidad que tiene por el mucho concurso que tiene dicho lugar y no coger en dicha iglesia que si no hubiera más de una misa se quedarían los feligreses sin oírla que en las funciones públicas y fiestas de solemnidad y sermones así se necesita de dar más ensanche al cuerpo de la iglesia correspondiente a la capilla mayor y colaterales para lo cual he hecho traza en la conformidad para que se tenga el desahogo necesario la cual escribo con las condiciones que irán aquí abajo:

1 Primeramente es condición que el maestro o maestros que se encargasen de ejecutar dicha obra ha de ser de su obligación el ejecutarla conforme a la planta correspondiente a la capilla mayor sacando los cimientos en tierra firme y levantando las paredes conforme las colaterales coronándolas con la misma cornisa así en grueso como en lo demás.

2 Es condición que las pilastras que van repartidas en la planta han de ser de cantería correspondiente todo a la capilla mayor hasta el movimiento de arcos. Y dichos arcos serán de cantería correspondiente a la capilla mayor. Y los arcos de las naves pequeñas y pilastras de los arcos torales serán de mampostería guarnecidos de yeso. Y al tiempo de ejecutar dichas paredes se podrán ir dejando unos nichos de mampostería con dos pies de fondo para altares.

3 Es condición que las paredes de la nave principal subirán lo que les correspondiese por su alzado hasta lo que les correspondiese que será con la cúpula de la media naranja. Y dichas paredes se coronarán con la misma cornisa de la capilla mayor. En dichas paredes se echarán tres ventanas, en cada capilla su ventana de dos pies de ancho y tres de alto rasgadas por dentro y fuera. Y por la parte de fuera serán de cantería y por de dentro guarnecidas de yeso pardo y blanco.

4 Es condición que los arcos que corresponden al cuerpo de la iglesia juntamente con lo de la nave principal han de ser de cantería. Y los de las naves pequeñas como llevo dicho serán de mampostería guarnecidos y fingidos de cantería.

5 Es condición que a los pies de la iglesia se dejará su coro de vuelta de cordel con su arco de cantería y sus bóvedas. Y su alto será hasta diez y seis pies y su movimiento hasta diez pies, su arranque será desde la pilastra que se muestra en la planta, la última que está a los pies de la iglesia.

Y para subir a dicho coro se echará su escalera por un rincón de los pies de la iglesia por una de las naves pequeñas. Y dicha escalera se hará de yeso de cinco pies de ancho y llevará dos tiros con sus peldaños y bocel y filete toda ella bien guarnecida de yeso pardo y blanco y con eso quedará la hermosura.

6 Es condición que la cornisa que ha de jugar en el cuerpo de la iglesia ha de ser de yeso fingido de cantería, correspondiente a la capilla mayor. Y las bóvedas que se ejecutaren

han de ser de yeso y cascote bien guarnecidas de yeso pardo y blanco.

7 Es condición que la torre se ha de plantar conforme va demostrada en la planta con su alzado y su planta dejando sus taludes a donde les tocasse por su alzado. Y dichos taludes han de ser de cantería y los arcos donde se han de poner las campanas su ancho con el mismo riesgo que hoy tienen, arquitrabe y friso y cornisa de cantería. Dicha cornisa será como las colaterales. Y es condición que por debajo del coro se ha de romper un arco y se ha de hacer de cantería el dicho arco. Su alzado quedará por debajo de la capilla del coro con media vara de cabeza. Y dicha bóveda ha de ser por arista bien guarnecida de yeso pardo y blanco. Y dicha torre se le echarán dos o tres ventanas o las que correspondan para dar luz a la escalera para subir al cuerpo de campanas de yeso. Y sus peldaños de madera. Y en dicha torre se echarán sus tijeras de cuarta y sesma guarnecidas de tabla bien clavadas y su suelo de yeso. Y dicha torre por de dentro y fuera bien revocada de cal. Y la cubierta de dicho tejado será de buena madera todo bien clavado. Y dicho tejado del cuerpo de la iglesia se ha de ejecutar conforme arte echando sus vigas de aire, asentadas sobre soleras de cuarta y sesma, lo mismo los estribos todo bien clavado con estacas de terciá. Y sus tijeras a donde les correspondiese a las vigas de aire. Y el tejado será de buena madera bien clavada de tirantes y ripia. Y lo demás que le correspondiese a dicho tejado el cual quedará con fortaleza y hermosura cogiendo hóstigos y caballones.

8 Es condición que las naves pequeñas lo que toca a las paredes forales se podrán sacar a fuera de la pared del presbiterio o dejar su esquina de cantería en la conformidad que le corresponde a las demás dejando de fondo cuatro pies para dar más ensanche a las capillas de las naves pequeñas que con eso quedará bastante ensanche o lo que pareciese al cura o mayordomo que no por eso subirá o bajará la obra.

9 Es condición que el maestro o maestros que se encargasen de ejecutar dicha obra ha de ser de su obligación todo lo arriba referido, sacar la piedra la de cantería y prevenir todos los materiales que fuesen necesarios hasta dejar concluida dicha obra. Y pagar todos los gastos que se ofreciesen hasta el día del remate y dada por buena. Y se ha de valer de todos los materiales y despojos de dicha obra.

Es obligación del lugar que los vecinos están obligados a poner todos los materiales al pie de la obra como es cal, arena, madera, piedra, yeso y agua y todo lo que condujese a materiales como es clavazón y todo lo demás hasta dejar rematada dicha obra. Asistir a las caleras, cortar la leña así para los hornillos como para todo lo demás y sacar la piedra y conducirla a dichas funciones y armar las caleras. Y vale dicha obra a lo que dios nuestro señor me ha dado a entender debajo del juramento que hecho tengo treinta y un mil y trescientos reales de vellón pagados por sextas partes. Cuenca y marzo cinco de abril de mil setecientos y tres años.

10 Es condición que al desembarcar de la escalera principal se ha de dejar una puerta para subir a la torre que ésta irá por medio cañón atravesado al rincón de la torre donde se desembarcará en el suelo pisadero de encima de la capilla de la torre donde se erigirá la escalera para subir al cuerpo de campanas como va arriba dicho.

Fray Domingo Ruiz [Rubricado]

DOCUMENTO 17.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1177-8. Sin foliar.

[Solera. 1720]

Condiciones emitidas por Luis de Artiaga para solventar los daños de la Capilla Mayor de la parroquia de Solera.

Luis de Artiaga, maestro de obras, digo que por mandado de su merced el señor licenciado don Francisco Aroa y Busto dignidad y canónigo de esta santa iglesia catedral y Provisor General de esta ciudad y obispado de Cuenca, he visto la obra de la iglesia parroquial de la villa de Solera. Y habiendo visto lo capitulado por la traza y condiciones con las cuales se remató en Antonio Otero he hallado haber faltado en ejecutar las basas de que hace mención en la tercera condición conforme a su obligación. Así mismo, un pedestal que se halla en la traza sobre la armadura de la media naranja no se ha ejecutado. En la primera condición dice que hayan de tener las paredes de la media naranja tres pies y no los tienen; en la tercera condición dice que el arco del presbiterio haya de tener cuatro pies de fondo y no se halla ni tres. Así mismo se ha planteado la media naranja tres pies desviado de la pared del presbiterio teniendo obligación de arimar como dicho tengo. Declaro que dicho maestro ejecute en el presbiterio un medio cañón de cuatro pies de ancho que son los tres que tengo mencionados y uno que le faltó en el arco del presbiterio macizando los ángulos o rincones que causa. Y se hallan en el presbiterio entre nuevo y viejo, de buena mampostería y mezcla de cal, ejecutándolo a prevención aliviando los impulsos que convienen sobreplomando dos dedos en su alto hacia los movimientos de los arcos. Y que dicho medio cañón no se le cargue de yeso si sólo se ejecuta de tres lados de grueso quedando falseada la pared de dicho presbiterio por qué no se le cause impulso. Y lo guarnecido de abajo sólo ha de ser de un dedo de yeso sobre dicho calicanto. Y se deje perfectamente fenecido y acabado según arte. Y así mismo ejecute y abra una ventana sobre el tejado del par y nudillo que haya de ser de dos pies de ancho y dos y medio de largo guarnecido con yeso pardo la cual dicha ventana ha de servir para registrar los tejados a sus tiempos y ahora para reconocer si se hallan ejecutados según arte y obligación. En dicha iglesia y obra se ha reconocido una abertura que parece haber causado el impulso del yeso de la referida media naranja no manifestando ser cosa de gran cuidado. Y no ejecutando el medio cañón con las prevenciones que tengo mencionadas se acrecentará su abertura. Y en caso que prosiga su quiebra tenga obligación de obrar y ejecutar un estribo en la esquina que causa ángulo recto entre oriente y meridiano. Y dicho estribo en caso necesario haya de tener de alto una vara más de lo que levantan las impostas de los arcos de la referida media naranja. Y dicho estribo haya de tener de ancho por cada lado de dicho ángulo cuatro pies y medio erigido sobre la superficie de la tierra sobre losas de elección retirándose en ellas medio pie. Y su altura lleve otro medio escarpado por uno y otro lado y que remate en su altura con otro medio pie de cuadrado. Y dicha salida de estribo remate contra los lienzos de paredes en plomo con sus acompañados que hagan los rincones bien ligado lo nuevo con lo viejo ejecutándolo con buenas piezas de a vara de largo y dos pies de lechos con buena cal y recibido con el cuidado que se requiere dándolo fenecido y acabado perfectamente. Y que primero se empee seguramente la esquina con las prevenciones necesarias. Y para el reconocimiento de dicha quiebra se suspenda por cuatro meses para que en caso prosiga dicha quiebra se ponga en ejecución lo que llevo expresado. Y aunque este estribo que tengo dicho no era de su obligación soy de parecer se le agregue por haber faltado en cargar en la pared del presbiterio en donde hubo obligación de haber repartido su peso. Y resulta en los tejados por lo dicho. Y la villa proseguirá en caso necesario con la conducción de los materiales. Esto es lo que declaro

al conocimiento que dios nuestro señor me ha dado. Y lo firmo en Cuenca a veinte y cinco de junio de mil setecientos y veinte.

Luis de Artiaga Assas [Rubricado]

DOCUMENTO 18.

A. D. C. CUENCA. Sección Curia Episcopal. Legajo 1181-7. Sin foliar.

[Cuenca. Parroquia de santa María de Gracia. 1720.]

Condiciones redactadas por Luis de Artiaga para reformar la torre de la parroquia de santa María de Gracia de Cuenca.

Luis de Artiaga, maestro de obras, digo que por mandado de su merced el señor licenciado don Francisco Aroa y Busto, Dignidad y Canónigo de la santa iglesia catedral de esta ciudad de Cuenca, Provisor General de ella y su obispado, he visto la torre de la iglesia parroquial de santa María de Gracia de esta ciudad la que se halla fabricada de tabiques bajos y ruinosos y que necesitan de reparos. Y hallando que dichos reparos no pueden tener la permanencia necesaria he resuelto que se saquen sus cuatro paredes del firmamento para lo cual he hecho diseño, trazando con moderación en su alto y gruesos que son los que en dicha traza se manifiestan por pitipié. Y las condiciones que se siguen:

1 Primera condición es que el maestro en quien se rematase dicha obra haya de bajar las campanas al pavimento de la iglesia, demoler dicha torre y empear lo necesario y mudar una ventanita que se halla a la parte de cancel. Y demoler el cielo raso que se halla centro de la planta de dicha torre, sacar los cimientos de tierra firme rozando las puntas de tormo que no se hallasen llanas y a nivel con el pavimento horizontal. Y así mismo que con los yesones y mampostería del despojo cierre la iglesia por el tiempo que durase el levantar el primer cuerpo de dicha torre. Y se advierte que se haya de aprovechar dicho maestro de todos los despojos como son madera, teja, ripia y mampostería ejecutando las vigas de las campanas las que se reservarán por si acordasen el que no se pongan en las troneras que se han de hacer quedando de la obligación de dicho maestro el volverlas a subir y ponerlas en el cuerpo de campanas a nivel de los antepecho de dichas troneras. Y que la iglesia las mande enrajar y anivelar en el paraje que más convenga a su decisión.

2 Segunda es que se hayan de macizar los cimientos hasta la superficie del piso de la iglesia dándole cuatro pies y medio de ancho. Y ha dicho piso su planta con cuatro pies. El segundo los pies que van demostrado en la planta de dicha torre con un zócalo de piedra labrada de media vara de alto. Y que dicho zócalo coja todas las paredes por dentro con sillares de dicha media van bien labrados y atrinchezado que llaman. Y que por lo foral se saque y ejecute de sillería en cada lugar el peñasco hasta una vara más alto que el nivel del solado de dicha iglesia rozando en dicho peñasco para su buena planta, incluyendo en dicha altura lo dicho. Se macice con buena mampostería y mezcla de cal fabricando en buen tiempo, llevándolo por hiladas de a media vara emparejándolo con piedra menuda que no quede concavidad alguna en el interior o exterior de dichas paredes, rejándolo y bañándolo con dicha cal y agua, apiñonándolo como dicho llevo que cause el hormigón que se debe. Y esto mismo sirva para todo lo demás que se haga del exterior en dicha torre sin que sea necesario más advertencias en los capítulos que se siguen.

3 Tercera condición es que sobre dicho primer talud se haya de levantar hasta la primera cornisa que es a la altura del piso del cuerpo de campanas treinta y siete pies. Y que dicha altura se parta en dos cuerpos dividiéndola con segundo talud que incluya

inclusive en el sobre salga dos a dos de la mampostería causando imposta. Y se replantee adentro una tercera parte de pie como el primer muro de abajo. Y que en cada uno de los dos cuerpos se pongan ventanas de cantería con sus derrames adentro y afuera. Y por lo foral se rajee y pongan en medio de dichas dos ventanas un balaustre de formas cuadras. Y por dentro se guarnezcan de yeso. Y dicho segundo talud de cantería solamente haya de rematar contra la casa que se halla a la parte de oriente y contra el rincón de pared foral de dicha iglesia a la parte del norte. Y que así contra la dicha casa como contra la pared foral de dicha iglesia se enraje, ligue y atizone con buena mampostería crecida. Y que al embestir, pegar y enrajar la pared oriental de dicha torre contra la del presbiterio se quede fuera los replanteos de dichos dos taludes para que venga el segundo cuerpo en plomo y a cordel con lo viejo que es el presbiterio. Y que en dichas rajas después de la mampostería crecida a dicho tiempo se haya de ligar con unos sillares desbastados con buenos lecho. Y su largo dos pies y medio. Y su alto media vara. Y estos se pondrán de seis en seis pies como se vaya ejecutando unas saeteras de piedra labrada que hayan de servir para dar luz y claridad al caracol que se ha de ejecutar para subida a dicha torre. Y hayan de ser una en cada vuelta. Ottosí que dicha altura de los treinta y siete pies hayan de llevar esquinas de dos pies y tres cuartos de largo y media vara de cabeza, recortadas con buenos lechos. Y en lo visual como el diseño lo demuestra en esto y en todo lo demás que tengo ante puesto. Y que las esquinas que se ocultan a la parte del norte que van señaladas con el punteado sólo se entienda lo visual. Y la otra que causa ángulo en su oriente y norte haga la misma correspondencia a un lienzo de pared que a otro como todo lo demás, dándole de salida a dichas esquinas dos dedos. Y lo que reste de altura sobre la casa hasta dicho piso de campanas hagan correspondencia los tres lienzos lo que se vea, así cornisa, esquinas, taludes, exceptuando las dos ventanas que se hallan al norte.

4 Item que por la parte de dentro sobre el zócalo que corre dicha planta se levanten las jambas de dichos arcos en la conformidad que va en el diseño, su alto y ancho. Y dichas jambas se ejecuten de esquinas a picón para guarecerlas de yeso. Y los arcos de buenas losetas y cal con el arte que requiere en la forma que van señaladas. Y en el arco mayor contra el que ha de embestir el que se haga nuevo se reforme y dé el sentido que va demostrado acrecentándolo por la parte del presbiterio. Y por el otro lado quitándole. Y que se enlace. Y sigue muy bien lo nuevo con lo viejo. Y que el arco nuevo se levante de punto como se demuestra aunque el viejo quede más bajo. Así mismo que toda la pared vieja se escalfé y se abran brechas en sus tercios para ligarlo. Y que a los treinta pies de alto se ejecute de yeso y buenas maderas con sus ranuras un cielo raso. Y que le rodee una media caña con dos filetes que ocupe a cada lado un pies. Y que se hagan los tabiques, gradas de escalera y caracol que se halla detrás del sepulcro quedando dicho sepulcro debajo de la primera vuelta del caracol todo lo uno y otro como va demostrado. Y dicho caracol haya de ser de peldaños de madera y yeso en la conformidad que se demuestra. Y que haya de subir hasta el piso del cuerpo de campanas. Y que abajo a la subida primera se ponga una puerta enrajada. Y sobre dicho cielo raso se deja cerco, cogido y guarnecido, sin puerta. Y que dé a prevención para que la puedan poner cuando sea necesario. Y que a los dichos treinta pies de alto se le quite a la pared que arrima a la del cuerpo de iglesia por la parte de adentro de la torre medio pie. Y las demás paredes por fuera con los taludes como queda dicho. Y en lo que se oculta con la armadura coja de la mampostería. Y la cornisa primera corra los tres lienzos como está dicho.

Ottosí. Que si llegando a la altura de la pared de la iglesia que es de ocho a nueve pies más bajo que el peso del cuerpo de campanas se incorpore el medio grueso de pared vieja con la nueva hasta las boca tejas de dicho tejado con esquinas a picón. Y después se retenga en los mismos gruesos que tenía. Y dicha ligazón sea con buena mampostería

con las clausulas las necesarias. Y todas dichas cuatro paredes bien ejecutadas. Y que lo que toca a la capilla, arcos, cielo raso, callejón de escalera y tabiques se jarree con yeso pardo y blanco. Y el caracol de yeso pardo todo bien ejecutado perfectamente acabado según arte.

5 quinta condición es que el cuerpo de campanas se ejecute en la conformidad que va demostrada en la traza por todos cuatro lienzos de esquinas recortadas como las de abajo. Antepechos, troneras labradas todo el grueso y cabezas o vueltas por dentro y por fuera fajeadas de dos dedos de relieve. Zócalos, cornisas y frisos todo bien labrado, escodado y atrinchetado así esto como lo de abajo. Y la mampostería crecida bien fraguado, apisonado con todas las prevenciones necesarias. Y sus gruesos de paredes hayan de ser de a vara. Y los antepechos de a media labrado por tres caras y rebajadas todas las paredes bien enrajado todo perfectamente acabado.

6 Sexta condición es que el piso del cuerpo de campanas haya de ser de cuarterones, maderas de a diez y ocho. Y se pondrán diez como abajo en el cielo raso que se advierte que hay de coger el callejón de la escalerilla. Y dicho piso de arriba se entablará de chillas bien clavadas y cogidas las maderas.

7 Séptima es que se ha de hacer la armadura del tejado de dicha torre en la conformidad que va demostrado soleras de tirantes, caja cuadrada sobre soleras o estribos, limas y jabarcones en los estribos, lo uno y otro de cuarta y sesma. Entre las soleras las cuatro vigas de aire de cuarta y tercia cruzadas. Y que no se ensamble a media madera si sólo se le haga la farda de dos dedos en cada una clavadas con estacas de hierro que pasen las dos en donde se truncan. Y así mismo se claven las soleras con buena clavazón como las limas, patorales y péndolas. Y las ripias con clavazón suficiente y correspondiente. Y todo lo demás necesario. Y que la maza se ponga en la conformidad que se demuestra afianzándola en las cuatro vigas. Y que dicha maza o remate se forre de plomo bien clavado por los traslapiés y amoldado contra dicha forma. Y se advierte que el plomo necesario, barrón y cruz se le hayan de dar los mayordomos, cura o vecinos feligreses. Y en caso de no darlo se quede sin poner tejando muy bien dicho tejado, sentadas dichas tejas por las paredes en cal, cogerlas, boca tejas, hóstios y caballones y los estribos y demás maderas con yeso. Y sea de su obligación poner dicho plomo, barrón y fijar la cruz dándosela.

8 Octava condición es que esté a cargo del maestro en quien se rematase dicha obra todos los materiales como es cal, arena, agua, piedra labrada y mampostería, teja, madera, yeso y clavazón. Y todos los acarreos no teniendo que contribuirle al maestro con material alguno.

DOCUMENTO 19.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1186-B / 1. Sin foliar.

[Belinchón. 1721]

Condiciones emitidas por Luis de Artiaga para componer el tejado de la parroquia de san Miguel Arcángel.

Dygo yo Luis de Artiaga Matro de obras que por mandado de su merzd el señor lizdo Dn Franco Aroa y Busto dignidad y canonigo de la Santa Yglesia Cathedral, Probisor y Vicario General que ha sido de esta ziudad y obispado de quenca he visto los reparos que se nezesitan en la Yglesia paroquial de la Villa de belinchon que son los siguientes: Primera mente declaro ser nezesario deshazer la armadura de la capilla mayor y parte de la de los coraterales por allarse sin estribos y falta de soleras. Y asi mismo tres maderas vigas de ayre ser poco sufizientes sus gruessos y mui escasso su largos. Y que en dhas

maderas se allan abiertas fardas de aber serbido en otra parte por lo que se allan faltas de la fortaleza nezesaria. Digo se ponga las tres nuebas del grueso de pie en quadro y su largo aya de ser de a ttra y zinco pies. Y que de las tres que se quiten se pongan las dos mexores en el presbiterio atrabesando dos pedazos de bigas des del ultimo machon a la pared de lebante u oriente sobre las quales cargaran dhas bigas de ayre poniendo sus pies derechos arimado a dho ultimo machon para que rezivan el pesso. Y asi en estas cosen las q se an dho nuebas se pongan sus tijeras de buena madera.

2 Es condizion que se ayan de poner soleras en plomo de la pared por dentro de todo lo que se ha dho del presbiterio y coraterales de quarta y sesma adbirtiendlo a en donde aze lima y se lebante del nivel media bara para q no se corran las tejas. Y que la armadura entre las dos limas del presbiterio se arme poniendo las dhas dos limas y patorial de pendolas y pares. Y lo demas de escalerilla como se alla lo antiguo del cuerpo de la yglesia todo de buenos pares quitando los q se allan podrido y ponerlos nuevos. Y las tijeras bien ensambladas y clabadas y los tirantes buenos y nuevos y buena ripia todo en la conformidad q se alla lo antiguo con los mismos gruesos de maderas, con la clabazon suficiente y en correspondencia.

3 Terzera condizion es que en las dos vigas de la Capilla mayor q atrabiesan de una parte a otra en las que cargan las de ayre por allarse domadas y con un poste de yesso en mo se quite dho y se pongan dos contrapuntas en cada una que lleguen a sus rezio. Y en el del mo que es diez pies se ponga un pedazo de biguetas de terzia y quarta bien enbarbilladas y clabados contra las contrapuntas las quales saldran de los mazizos. Y arrimado a los dhos postes de yesso se pongan pies derechos con zapatillas devajo y clabados contra las dhas vigas asi los unos como los otros ya dichos. Y si allarse que algunos pares tienen echas fardas o encajes de aber serbido en otro parage y se allan sufizientes se les pongan unos coquetes de contrapuntas de las vigas que ban a lo largo a los encajes vistos de los pares ya dhos. En quanto a la altura del cartabon se aja con el nivel y pendiente que tiene lo antiguo por allarse bien obrado. Y en su exon y fabrica se obserbe en la misma conformidad eszediendlo en las soleras q tengo referidas. Y assi soleras, nudillos, bigas de ayre, contrapuntas, pies, tijeras, jabarcones, limas, patorial, ylera, y los pares, y ripias bien ajustado, enbarbillado y clabado con buenos tirantes o cuarterones que llaman para la de escalerilla, ttodo buena madera y clabazon suficiente y correspondiente. Y en quanto a la bertiente de oriente se aja de pendolas y pares como esta dho por razon de hazer mas suave y moderado su pendiente. Y por la misma razon se libante como tengo referido en donde haze rincon de causa lima oya con su disminuzion. Y en dha conformidad se lebante de tabique de yesso por fuera sobre la cornisa.

4 quarta condizion es que por dentro se lebante en plomo de la pared hasta ygualar con el pendiente del texado y sus ripias arimando a las maderas unos pedazitos de ripias para q no aperziban la umedad y esto se lebante y mazize todo lo q se aja nuevo en el presbiterio y coraterales para mayor seguridad y menor tramo en su distanzia. Y se reformen los machones de yesso q se allan quebrantado ttodo lo dho se aja con yesso y mamposteria bien obrado.

5 quitan condizion es que executada dha armadura arte firmeza y ttoda seguridad con todas las prebenziones nezesarias se teje y reteje ttoda la yglesia metiendo ttoda la teja nezesaria con advertenzia q se ayan de quitar las dos boardillas del norte y oriente y sol a de quedar la del medio dia q se alla en mo de dha yglesia la qual se aya de azer con arte y seguridad con sus canezillos que buelen a los tres lados, una terzia en cada uno bien armada, ajustada y ensamblada. Y que por los dhos tres lados se colonde y tabique con yesso. Y en la frente se ponga entre dos colondas su cerco con su rebaje para batidor. Y que se ponga ventana de dos pies de ancho y dos y mo de alto y que se abra a

la parte de fuera para que las aguas se detengan en su traslape y se biertan fuera y se cojan muy bien con yesso las bocas tejas, ostios y caballon. Y a dha puertezilla se le ponga una cadenilla de yerro pa afianzarla dentro.

6 Es condizion que todos los tejados de dha yglesia, sacristia y torre se tejen dando de soslape otras lape la tercera parte de ella ttexa entera. Y que todas las canales ayan de ser enteras y sanas y se calzen y escascoten muy bien. Y asi las bocas tejas como las canales y cobijas y caballones se sienten ban a dos en yesso, bien en cascotado. Se adbierte las canales y cobijos que traslapan de vajo del caballon. Y las primeras de avajo, y las de mas todo lo que coje el plomo de los mazizos de las paredes se sienten en brazo bien encascotado. Y que para coger las bocas texas se buele andamio o se pongan dos pinpollos los q se puedan pues de otra suerte no se puede hazer bien pues al berle se berigica. Y esta misma clausula sirba para la yglesia, sacristia y torre y que se cojan todos los ostios.

7 Es condizion que la cubierta de la sacristia se desarme y buelva a hazerse en la misma conformidad poniendo nuebas las maderas q se allan podridas y en espezial la que arima a la pared del presbiterio a la qual se le ayan de poner dos canezillos de madera metidos en dha pared y buelen a rezivir dha madera. Y lo mismo se ponga en la correspondiente que es la pared del corateral del mo dia. Y en su armadura se le deje una boardilla como la que esta dho en el cuerpo de la yga. Y executado con arte y permanenzia asi en la madera como clabazon, ripia, texas con todas las prebenzion q es nezesaria coger bocastejas, ostios y caballones y boardilla como esta cho antezedente en la del cuerpo de yglesia. Y que se blanquehe dicha sacristia con jaarro de cal o se escoden sus paredes = la escalera que se pide para subir al texado de dha sacristia que le aja qn la derribo pa su conbenienzia pues los señores ynteritados echa la tenian.

8 Es condizion que se aya de texar y retejar la ttorre, coger bocastexas y caballones y se sienten bañadas como esta advertido en yesso y que lo que toca los mazizos se unten en barro. Y que se reziban las soleras del tejado de dha tore con mamposteria y cal o yesso. Y que en la escalera de dha torre se pongan los peldaños q faltan y se ajan dos pedazos de Antepchos q faltan cojido y echo de yesso. Y que a la altura de las bobedas se abra una puertezilla en la pared del norte de dha ttorre que salga a la escalera o caracol de la referida ttorre y ha de serbir para reconozar la armadura por allarse perjuizio en los tejados de la yga bajando por las troneras su ancho dos pies y de alitto ttes, zepillado con yesso o cal compuestas sus brancadas en dho parage de bobedas se hallan dos pares de la armadura algo gastados a las soleras digo que se ponga un pedazo de bigueta por debajo de dhos pares azia bajo q entre en la pared de la torre y llegue a la primera vija. Y asi mismo se reforme un tabique que se alla ynmediado y un pedazito q se alla escalfado en la pared de mo dia se reforme con yesso o cal, y piedra. Y que por todos los tejados de la yglesia, sacristia y ttorre se aja un cordonzillo de teja sobre las cobijas de las bocastejas en el mazizo de la pared bien cojido de yesso, el qual ha de serbir para q no se lebanen las tejas por el gran combate de ayre que ay en dha yglesia. Y que el mro que lo executase aya de comprar la teja en donde se fabriquen, lo mejor dos leguas en contorno.

9 Obligazion de la Villa ha de ser conduzir ttodos los materiales al pie de la obra como es madera, teja, agua, yesso quemado y machacado, en la conformidad que esta en uso y costumbre en este obispado.

10 Y que el mro en q se rematase aya de comprar todo lo demas nezesario y executar dha obra en la conformidad q ba espresado y pagar los gastos de ofizio los q se siguen despues de las notificaciones. Y asi mismo los de la postura y beduria que an de ser cinco dias de cada uno de los dos viajes. Y en esta conformidad dada y con las clausulas y condiziones referidas ynportan dhos reparos advirtiendole que las limas q ay entre la

capilla mayor y los coraterales y las limas oyas ayan de ser nuevas del largo de veynte y tres pies y de pie de grueso. Y que asi mismo dho mro en quien se rematase dha obra se aproveche de todos los despojos que sobrasen. Y en ella no aproveche lo q no sea suficiente pues lo ponga nuevo y bien obrado como queda dho sin que por razon alguna o falta de clausula deje de obras dhos reparos con toda perfezion de los que da el arte y mayor permanenzia de lo qual se de por advertido pues a lo mismo se obliga el postor.

Y importa dos mill setezientos y nobenta y seis Rs Vellon.

Esto declaro al conozimiento q Dios nro Señor me ha dado y lo firmo en la zitudad de quenca A primero de Abril de mill setezientos y veynte y un aos.

Luis de Artiaga Assas [Rubricado]

DOCUMENTO 20.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1185-11. Sin foliar.

[Tondos. 1721]

Declaración de Luis de Artiaga donde se anotan las condiciones para reparar los desperfectos de la parroquia de Tondos.

Digo yo Luis de Artiaga maestro de obras, que por mandado de su merced el señor doctor don Gabriel Ordóñez canónigo doctoral de la santa iglesia catedral, provisor, y vicario general de esta ciudad y obispado de Cuenca he visto las quiebras y aberturas que tiene la iglesia parroquial del lugar de Tondos. Y reconocido he hallado por diferentes partes hallarse vencidas y desplomadas las paredes forales causando la mayor parte de su ruina. Y desplomadas unas contra puntas que mantienen la mayor parte de la armadura. Y así mismo un tabicón de yeso que se halla sobre dicha armadura y sirve para el cobertizo o garita de las campanas. Y para el remedio y detener dicha ruina se necesitan de pilastras de piedra labrada por la parte de dentro de dicha iglesia en plomo de las maderas que divide el coro o tribuna en donde se hallan las contrapuntas y a dichas y el referido tabique. Y así mismo es muy conveniente y necesario hacer tres estribos por la parte formal, los dos a la parte de medio día y el otro a la parte del norte, los que detendrán lo vencidas y desplomadas que se hallan dichas paredes. Y será suficiente remedio hecho pronto y bien ejecutado para lo cual se ponen las clausulas y condiciones siguientes:

Primeramente se ha de ejecutar las dos pilastras ya dichas a los pies de la iglesia en plomo de las vigas del coro y la que recibe la armadura del par y nudillo en plomo del tabique de la garita de las campanas. Y con el alfeizar de la puerta del norte las cuales dos pilastras se han de sacar de tierra firme a la superficie o pavimento de la iglesia de buena mampostería y mezcla de cal. Y se le haya de dar de salida fuera de las paredes tres pies y dos y medio de ancho dándole medio pie de planta más de lo dicho por sus tres lados que no arriman a la pared eligiendo sobre losas de que hagan la planta dicha. Y se le ponga sobre dichas losas un zócalo de media vara de alto en cada pilastra. Y que el coro se empele. Y quitada la primera viga para proseguir dichas pilastras se corte con el ancho de una pilastra a otra dejándole cuatro o seis dedos de entrada en los dos lados. Y para que cargue dicho peso se vuelen dos canes de piedra unidos con dichas pilastras que reciban la viga. Y han de ser de piedra como las pilastras. Y lo dicho se debe hacer por no quitar la fortaleza de las pilastras. Y las dichas hayan de ser de buenas piedras unas enteras y otra la juntura por medio. Y que no tengas menos que las caneras sus lechos lleven dos pies bien enrafadas y ligadas dichas pilastras con las paredes con sus escuadras de piedra a rincón de entera. Y despiezadas todas las hiladas, las que serán de media vara de alto y su altura hasta el pendiente del tejado. Todo bien labrado, ligado y

atizonado dos pies dentro de la pared y recibidas las vigas altas de dicha armadura con buena cal.

Segunda es que a la parte de medio día o meridiano se hagan dos estribos los que se han de plantear desviándose de los ángulo o esquinas entre occidente o meridiano y oriente. Y dicho meridiano que es el largo del cuerpo de la iglesia por la parte foral dos pies recogidos hacia la punta que se halla a dicho medio día. Y de alto hacia el medio de dicho cuerpo se plantee dándoles cuatro pies de ancho y cinco de salida corriendo el talud que tiene la iglesia por fuera por la planta de dichos estribos, los cuales como dicho tengo se han de plantear de tierra firme con medio pie de más planta la mencionada hasta la superficie oriental de la tierra a la que se le pongan losas de elección para que en tiempo alguno no se escalfen dichos estribos. Y todo lo demás hayan de ser de buenas piezas de piedra bien labrada, ligado y atizonado contra las paredes, todo piezas de dos pies de lechos por igual. Y las escuadras a rincón como dicho está en lo antecedente. Y lo mismo en lo atizonado. Y que su altura haya de ser de lo último de su chapado o derrame un pie más bajo que las bocatejas dándole de pendiente cuatro pies, llevándolo por hiladas de media vara de alto. Y su pendiente los lechos a nivel todo bien ligado, fabricado con buena cal en buen tiempo.

Tercera condición es que se plante otro estribo entre occidente y norte correspondiente al del medio día desviando de la esquina de occidente hacia oriente dos pies con la misma planta y alzado que esta dicho de los del medio día. Con todas las prevenciones dichas y las necesarias favorables a toda permanencia y buen hacer.

Cuarta condición es que la esquina del poniente en la que se halla una quiebra se saquen y vuelvan dichas esquinas a su lugar bien cogidas. Y todas las quiebras que hay en dicha iglesia y así mismo se revoque todo lo que se halla escalfado y deteriorado por fuera de dicha iglesia bien enrajado y repretado, limpiándolo y regando todo lo primero.

Quinta condición es que se repase el tejado de toda la iglesia lo que sea necesario quedándolo sin goteras. Y se le entre la teja necesaria. Y si se hallase algún par de la armadura o pares podridos se pongan cogiendo muy bien las bocatejas y caballones lo que se hallase necesario. Todo lo dicho perfectamente fenecido y clavado con todas las prevenciones necesarias.

Obligación del lugar ha de ser quemar la calera cercando y cortando la leña, cercar la piedra y el maestro lo arme y asista a quemarlo todo sereno. De conducción de materiales, como es cal, arena, agua, piedra, madera todo como es uso y costumbre en este obispado. Y estas condiciones pagando los gastos de oficio, postura y veduría el maestro en quien se rematase valen dichos reparos, reformando una escalera que hay para subir a las campanas y se ligen unas quiebras que hay por dentro y se emplee lo necesario poniendo unos pedacitos de ripia que faltan en la armadura y se refirme un tejadillo que cubre la pared del medio día, vale lo dicho al conocimiento que dios me ha dado dos mil seiscientos y setenta y ocho reales de vellón. Y lo firmo en Cuenca a siete de julio de mil setecientos y veinte y un años.

Luis de Artiaga [Rubricado]

DOCUMENTO 21.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1154-3. Sin foliar.

[Villar del Horno. 1721]

Valoración final realizada por el Maestro Mayor Luis de Artiaga sobre las obras realizadas en la parroquia de Villar del Horno.

Digo yo Luis de Artiaga maestro de obras que por mandado de su merced el señor don Gabriel Ordóñez, canónigo doctoral de la santa iglesia catedral, provisor y vicario general de esta ciudad y obispado de Cuenca he visto la obra de la iglesia parroquial de la villa de Villar del Horno. Y reconocido por las condiciones he hallado que dicho maestro en quien se remató la referida obra como consta en los autos ha faltado en la portada del meridiano en algunos adornos pero no con esencial razón de parte a la permanencia. Y así mismo en dos hornacinas o nichos sitios para altares de los cuatro que se mencionan en la traza no son contra la permanencia de la obras antes bien de más seguridad. En la cuarta condición que dice que las pilastras hayan de ser de mampostería y se hayan mejoradas en ser de piedra mal labrada lo que se halla fingido de sillería dado tan de color por fuera lo que se debe dar por cumplido y no por mejorar, porque las faltas en lo esencial y contra la permanencia no se deben prometer por los excesos y mejoras en donde no son importantes pues si lo fueran los hubiera puesto el postor. Y para ser abonado siendo muy útil se debe dar cuenta a su merced el señor provisor y no les obliga a exceder en esta forma ni se debe abonar.

En la entrada de la sacristía se ha innovado en dársele por el presbiterio siendo la obligación por el colateral lo que se halla bien determinado y siendo con aplauso del señor cura de dicha iglesia. Me siento en contradicción a su innovación. En la sexta condición dice así, que por dentro haya de ser de piedra labrada como por fuera y que lleve escarzano en lo que ha faltado. Y por no atormentar la obra no se manda ni conviene se haga rompimiento para poner lo que falta. Y se advierte que el maestro abra las botoneras para los quiciales de las puertas pues se debieron haber abierto antes de ponerla y haber puesto sus binolas emplomadas. Y porque si otro maestro la abre la atormentará. Y siendo que lo ha ejecutado lo atienda como obra propia de su mano quedando en esta obligación instando a su cargo de darlo con toda la perfección fenecido y acabado. En la octava condición dice que en la cubierta que haya de poner y repartir siete vigas de aire tiene de mejora una por haber puesto ocho, la que se halla bien puesta. Y dice más siete tijeras, y por no advertir: con sus jabarcones, digo ser muy conveniente se le pongan de una sopanda a otra con su espera o pestaña de lado en la que se clavará muy bien porque aunque no se haga mención en las condiciones se debe entender que no hay buena tijera sin jabarcón. En la referida octava condición dice se cojan muy bien los ostios y caballones, los que se hayan mal cogidos y las boca tejas lo mismo siendo como es parte tan esencial por venirle a los edificios los mayores perjuicios estando como están solamente la superficie foral siendo que las bocatejas se deben bañar en cal y las cobijas lo mismo mojando en un cuero las tejas para que la cal haga su operación bien enrajado y macizo las concavidades entre canales y cobijas. Y que lo cabeceado de las paredes por dentro se halla sin cal, digo entre los estribos y soleras, como se debe y es de obligación se ejecute. Y que los ostios contra la torre y la capilla mayor se escalfen las paredes por donde embiste el tejado. Y se rieguen y mojen las tejas repretando y hundiendo bien la cal. Y lo mismo se entiende el caballón macizando muy bien los nudos en donde se encuentran las canales. Y se sienten los caballones muy bien bañados en cal y se pongan las tejas que se hayan rompidas y las correas se pongan en su lugar traslapándolas [¿?] muy bien. Que esto mismo se haga en el tejado de la sacristía todo bien ejecutado y no como se halla que es más perjuicio que

perfección porque como hallo mal pastada la cal se humedecen las canales. Y a estos días se pedirá nuevamente para reformar los tejados. Y en las boca tejas, entrándose los pájaros a anidar y los muchachos por cogerlos, desarman los tejados como lo manifiesta la experiencia. Y por lo dicho y por ser así se debe cumplir con su obligación como está dicho así en las botoneras de las puertas como en los jabarcones, boca tejas, ostios y caballones todo bien cogido y retejado con toda perfección. Y se macicen de cal y ripia las concavidades que hay entre los estribos y soleras entrando las tejas que se hallan rompidas. Y aunque los lunetos de las bóvedas lo fajeado se hallan las fajas mal rematadas y los extremos romos y mal avivados no se hace memoria por no parecer en las condiciones tales fajas. Y para que en todo tiempo con la justificación de la obra se le apremie al mayordomo actual para que restaure las trazas de iglesia, pórtico y coro para ponerlo en los autos donde han de estar. Y esto lo declaro en Cuenca a veinte y tres de agosto de mil setecientos y veinte y uno.

Luis de Artiaga [Rubricado]

DOCUMENTO 22.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1186-B / 1. Sin foliar.

[Valparaíso de abajo. 1721]

Declaración de Luis de Artiaga donde quedaron contenidas las condiciones para reedificar la torre de la parroquia de Valparaíso de Abajo.

Digo yo Luis de Artiaga Mrt de obras que por mandado de su Mrzd el sr Dr Dn Gabriel Hordóñez Canonigo Doctoral de la Santta Yglesia Cathedral Probissor y Vicario general de esta ziuudad y obispado de Cuenca, he visto la ttorre de la Yglesia Parroquial de baldeparaíso de avaxo la que se alla muy vieja y con unas quiebras muy grandes y su material ser de yesso y no poderse hazer reparos que puedan thener permanenzia por lo qual y por allarse sin tener campanas en ella las que se baxaron por temor de su prossima ruyna por lo q he resuelto se planthe nuebamente en el mismo parage a los pies de la Yglesia obserbando el m de ella para lo qual ago traza y condiziones que son del thenor siguiente.

Primera mente se declara y es condizion que dha torre se planthe en la conformidad que ba delineado en la ttraza assi en la planta como en el alzado advirtiendole que la altura se aya de contar la que tiene la ttraza contando de la calle publica a la parte occidental por lo mas alto de donde se ha echo su medida y cotejo. Y que el talus cora a nivel del que tiene la yglesia por la parte del nortte. Y la referida torre se planthe abriendo los zimientos una quarta de vara mas de lo que demuestra la plantta la que se le dejara de zarpa o deja a nivel de la calle por fuera de dha ttorre. Y se profunde dha planta hasta encontrar tierra firme poniendo sus fundamentos y planta de tierra firme a nivel. Y que se mazize muy bien de buena mamposteria y mezcla de cal y en buen tiempo enripiandolo apinonandolo, bañandolo de cal desleyda bien fraguado y machacado que cause el ormigon q se requiere y es nezessario en buena exon permanenzia con todas las prebenziones nezessarias. Y esto mismo se entienda en todo lo demas que se a de executar en dha ttorre. Y lebantado que se alle mazizos los cimientos asta la superfiz horizontal con el pabimento de la yglesia por dentro y por fuera con la calle se planthe como esta dho y lo demuestra la traza de sillares asta el talus. Y por dentro se le ponga con calo de media vara de Alto dos dedos de salida y que corra la Capilla y jambas de arco. Y dhas jambas y arco y la puerta que ba demostrada a la esquina de la torre aya de ser de piedra labrada. Y que en el gueco de la referida ttorre se aya de hazer una capilla esquifada echa y guarnezida de yesso pardo y blanco asi la bobeda como las paredes y

la ventana por dentro todo con toda perfezion acabado a 22 Ps de alto.

2 Segunda Condizion es que por fuera sobre el talus referido se aya de executar todo lo deliniado de esquinas recortadas ventanas y cornisas, antepechos labrados por dentro y por fuera su grueso media vara y las troneras con sus faxas y todo el grueso de paredes y rebuelta por dentro de a pies y de A media vara de cabezas. Y lo demas de mamposteria bien executado como dho queda. Y que entre lo biejo y nuevo se enraje, ligue y atizones muy bien contra la esquina del norrte y capilla de Bautismo que se alla entre meridiano y ozidente asi por fuera como por dentro. Y en lo interior con sillares a picon y estos de vara a vara. Y lo demas restante de torre lo que sobre sale del cuerpo de yglesia y capilla de bautismo en donde se ala la escalera y sirbe de campaario se lebante con las esquinas recortadas y troneras los quatro lienzos como queda dho. Y que sobre la capilla de esquilfe se deje la puerta para enttrar en el bueco restante de dha torre. Y se aga escalera de madera con buenas cancas, escalones, contra puntas y antepechos o barandillas todo de buena madera. Y no se aga carjazon sobre la bobeda o paredes de yesso como se recarga en algunos parajes, si buen ensamblado, clabado y asegurado. Y las cancas ayan de ser quarta y sesma. Y los escalones aserados al sesgo o diagonal asidos para mayor seguridad en las paredes con sus canezillos en sus terzios de cada tiro y la otra desbiada una vara lo que tendra de ancho la escalera sobre la que cargara la barandilla que sera de palos labrados de quadrado espigados y escopleaduras en los escalones. Y ariba en el pasamano de tres o quatro dedos en quadro todo bien asegurado y clabado con toda perfezion. Y llegará al pisso de campanas dha escalera que por estar demostrado en la traza con la cornissa no se nezesita mas advertenzias; solo que las paredes asi por fuera como por dentro se reboquen y bien cojidas las junturas de la silleria y mazizos los mechinales sin ser nezesario mas advertenzias que la perfezion de dha obra. Y que en donde enbisten los tejados de dha yglesia se reteje y cojas los ostios. Y quede obligado a los menoscabos que por descuido o nelijenzia puedan resultar a los tejados o a las bobedas, enpear lo forzosso y tapiar lo nezessario.

3 Terzera condizion es que el pisso de campanas aya de ser de siete maderas de quarta y terzia bien repartidas y clabadas en las soleras. Y las soleras en los nudillos con buena clabazon. Y que el pisso se entable de chilas bien ajustado y clabado en el que tenga obligazion de subir las campanas. Y la yglesia las ponga en eje y a nivel en las troneras o andamiaje a su costa.

4 quarta condizion es que executado el cuerpo de campanas y puesta la cornisa alta bien labrada como esta dho de todo lo demas se ayan de poner quadro bigas de terzia y quarta cruzadas de norte a meridiano y de oriente en ozidente ensambladas dos dedos en cada una paralelas y distantes del zentro medio grueso clabadas con estacas que pasen las dos y lleguen a sobrar las puntas por devajo sobre dhas vijas se aseguren los estribos en los que an de enbarbillar las limas, patorales y pendolas bien enbarbilladas, aseguradas y iladas asi contra la maza como contra los estribos. Y dha maza se asegure en las quatro bijas zruzadas todo como ba dispiesto en la traza. Y se ponga el pedestral, barron, beleta y cruz dando la villa los materiales para azerlo como es barron, beleta y cruz, plomo tirado y tachuelas lo nezesario para forrar dho pedestral. Y la madera, y en casso de no conbenir en darlo cierre su tejado lissamente con el pendiente que ba dirigido. Y que se enripie teje muy bien mazizando y bañando bien de cal los ostios, bocastejas y caballones. Y que a la parte oriental se deje una boardilla pequena que coja un ombre para retejar quando nezessario sea.

5 quinta condizion es que la villa o lugar aya de dar todos los materiales, digo los acarretos, conduzidos al pie de la obra como es cal, arena, agua, piedra labrada y mamposteria, madera, teja, yesso quemado, machacado y passado por zaranda, baciarse los zimientos, cortar y cercar la leña y piedra a la calera o caleras y ayudar a quemarlas,

todo como es usso y costumbre en este obispado. Y con estas condiziones y clausulas y las que se requieren en buena exon las favorables a la mayor permanenzia las que se dan aquí por advertidas en las que puedan faltar para executar lo que aquí ba espressado y delineado pues de todas se da el postor ynstruido y obligado a ellas. Y a executarle se obliga y somete a las ojeaziones y beduria recttas y rigurossas.

Bale dha obra al conozimientos q Dios nro Señor me ha dado onze mil quinientos y quarenta y ocho Rs de Vn entrando en dha cantidad los gastos del remate, postura y beduria. Y que sobre la bobeda o capilla del gueco de torre se atrabiese una biha para que reziva el pesso de la primera messa. Y que en casso de no levantar el texado q arima por la parte meridional tanto como la parte conbexa de la capilla se puede elijir mas vajo y darle escalones en todo el grueso de pared. Y que lo que levanta el arco de entrada mas que la forma debuelta de choro se zierre con un tabique de pocos gruesos ensalmerando contra dho arco. Y lo firmo en Cuenca A ocho de septiembre de mil setezientos y veynte y uno años.

Luis de Artiaga Assas [Rubricado]

DOCUMENTO 23.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1136-1. Sin foliar.

[Tarancón. 1721]

Declaración del Maestro Mayor Luis de Artiaga valorando lo que se había ejecutado en la parroquia de Tarancón hasta el 5 de diciembre de 1721. Realiza especial hincapié en que lo efectuado en la torre no está del todo seguro ni cumple con los cánones básicos de la arquitectura.

Digo yo Luis de Arteaga maestro de obras que por mandado de su merced el señor don Gabriel Ordóñez, canónigo doctoral de la santa iglesia catedral, provisor y vicario general de esta ciudad y obispado de Cuenca he visto la torre de la iglesia de la villa de Tarancón en la que ha faltado el maestro que la ha ejecutado en las esquinas que según demuestra la traza debieran de estar recortadas. Y las jambas y arcos de troneras lo mismo y que no tienen el tamaño que tiene la traza lo que hace a la vista pero no a la seguridad. Cosa de cuidado.

En cuanto al balaustro de la torre y los remates no están con la seguridad que se requiere pues la hilada de sillares que se menciona en las condiciones debe de entenderse labrada por dentro y por fuera aunque fuera a picón que tuviera todo el ancho de los plintos de los pedestales. Y entre dicha hilada y el derrame de las bocatejas debiera de habersele puesto una canal de piedra con su pendiente muy bien ajustada y embetunadas las juntas como se requiere en semejantes obras. Y no se debe entender con canales de tejas cogidas con yeso dejando que se concentren las aguas en las paredes. Porque una canal de teja no coge ni puede coger el grueso de paredes restante a lo que ocupa el balaustro. Y así mismo que así los balaustres, pedestales, pirámides y bolas deben ser de una pieza y no de tres y otras de dos. Y que dichas pirámides se hallan sin emplomar y se menean con facilidad. Y que la cornisa del antepecho que se halla sobre los balaustres deben tener por debajo unas barras de hierro que lleguen de un pedestal a otro y hendidos por las puntas se descuelgan en cada lado una uña hacia arriba y la otra hacia abajo pues de otra suerte no están seguros. Y más de lo dicho y lo expresado de arriba no tengo por suficiente. Y que los balaustres tengan su cumplimiento y que no estén esportillados, con buenos asientos así arriba como abajo y se pongan en su lugar en medio en donde corre. Y por lo que pueda resultar a mi parte prevengo se aseguren las bolas y pirámides por si algún aire los echase sobre los tejados y bóvedas de la iglesia. Y

que no lo haciendo el prejuicio y daño que puedan hacer las dichas pirámides y bolas y balaustres por no estar afianzados y emplomados que los aires los pueden levantar hacia arriba.

Y en cuanto a haber acabado dicho Pedro de Arruza todo de lo dicho digo que no ha acabado el coro de la iglesia que se haya incorporado con dicha obra por lo cual reconozco por ocioso el pedimento que ha ejecutado [...]

Esto declaro salvo otro mejor discurso al conocimiento que dios mi señor me ha dado a entender so cargo de juramento y con que tengo ha de ser verdad. Y por tal y para que conste firmo en la ciudad de Cuenca a cinco días del mes de diciembre de mil setecientos y veinte y un años.

Luis de Arteaga Assas. [Rubricado]

DOCUMENTO 24.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1136-1. Sin foliar.

[Tarancón. 1725]

Declaración del Maestro Mayor Luis de Artiaga para rehacer la torre de la parroquia de Tarancón tras haberse derrumbado. Incluye otras anotaciones a tener en cuenta para reparar los desperfectos ocasionados en el templo.

Digo yo Luis de Arteaga maestro mayor de obras de cantería que por mandado de su merced el señor provisor he visto la iglesia parroquial de la villa de Tarancón y en ella se halla arruinada la torre. Y así mismo causado de dicha ruina lo están dos bóvedas de la nave mayor y una de las de la nave menor del norte habiéndose arruinado los tejados correspondientes sobre dichas tres bóvedas. Y que lo que ha quedado de dicha torre hasta lo antecedente sobre lo que se planteó que es trece pies más abajo de la altura de las vigas de aire hasta dicho paraje se debe demoler por estar mal ejecutado. Y todo lo que ha quedado ruinoso de dicha ruina y así mismo lo que había ejecutado para la formación del coro. Y la escalera de dicha torre. Y que de uno y otro los despojos que se ven son de cortísima estimación habiéndose roto toda la teja y madera. Y que de la piedra labrada no se reconoce cosa que sea muy apreciable. Y para la reedificación de todo se hacen las condiciones y clausulas siguientes:

Primeramente se demolerán las paredes de la torre hasta trece pies más abajo que las vigas de aire de la nave mayor. Y limpio sobre lo antiguo con los mismos gruesos que tiene se planteará echando primero cal desleída que varíen las paredes. Y se pondrá una hilada de piedras labradas a tizón formando por fuera una imposta como se demuestra. Y por dentro se pondrán piedras de buenos lechos pavimentando a nivel toda la hilada así por lo exterior como por lo interior para que cargue igualmente todo el peso que ha de recibir. Y se proseguirá de esquinas recortadas como va demostrado llevando todos los gruesos y con buena mampostería crecida bien anivelado, bañado con buena mezcla de cal, bien enrajado, ligado, atizonado, apionado, sólido y macizo. Y se pondrá la otra imposta con su goteadero como se demuestra. Y se dejará canal a la nave mayor para las vertientes y puesta como va demostrado.

En la nave mayor se ejecutará el tejado a dos vertientes poniendo arrimada a la pared una viga de aire. Y las demás repartidas de la forma que están en lo demás de la armadura. Y todo se ejecutará de la forma y tamaño de maderas como está lo ejecutado lo que ha quedado de la techumbre. Y en ella se hará la buhardilla compuesta a oriente bien enmaderado, cogidas las soleras y estribos y los ostios, boca tejas y caballones. Y se levantará el cuchillo o frontis sobre la fachada principal poniendo las cornisas con las vertientes como se demuestra y la clavazón en medio y la canal que recibirá las aguas que vierten contra la torre puesta con desnivel hecha de unos tizones que entren en las

paredes de la torre y salgan como canes al desagadero de afuera en forma de pieza de artillería. Volará media vara todo de buena piedra y crecidas que atizonen y aseguren dentro y el grueso. Y el grueso del cuchillo será dos pies y por fuera se revocará y repretará muy bien.

El tejado de la nave menor se hará nuevo con buena madera y en la forma que está lo demás cogidos los ostios y boca tejas. Y en todos los macizos de las paredes se sentarán las tejas bañadas en barro.

Las tres bóvedas, las dos de las mayores y la otra de las menores, se harán con buenos terrales y como están las demás con todo lo perteneciente de formas, reformando todo lo ruinoso, guarneciéndolo todo y blanqueándolo dejándolo con perfección.

En la torre sobre lo que queda dicho hasta el nivel de la techumbre y echa la ventana de piedra labrada por fuera dándole de mochetas o tocón dos pies y medio. Y por dentro las brancadas o derrames se harán de mampostería crecida. Y por arriba arquillos de la bola y se pondrán dos a medio día y a oriente.

Sobre lo dicho se plantearán las troneras y pilastras como se demuestra todo, por fuera de piedra labrada y lo mismo los antepechos y las jambas de las troneras revolviendo por dentro un pie. Y otras más y se harán los cuatro arcos. Y todo se hará de buena piedra labrada que serán de a vara y de dos pies de lechos y no menos, antes más. El grueso serán lo mismo que tienen las paredes por abajo excepto por fuera como se demuestra. Y por dentro con buena mampostería crecida bien atizonado.

Y se pondrá la techumbre con buenas soleras y dos vigas de aire cruzadas, estribos de cuerpo, limas y todo bien enmaderado puesta la cornisa, todo bien atizonado y recibido así por dentro como por fuera. Y se pondrá maza en el medio y en ella se pondrá y asegurará el remate de en medio dando la villa la cruz. Y dicho remate que será de madera forrada en plomo entiéndase sólo de obligación de ponerlo dándose a tiempo. Y si no se hará el tejado lisamente y no más. El piso de campanas se hará de maderas de cuerpo y que no diste de una a otra más que una cuarta entablándole por arriba conchillas o tabloncillos portaleñas. Y sobre lo dicho se hará suelo de yeso de cuerpo con un poco de vertientes a las cuatro troneras dejando agujeros o desagaderos por desaguar si se ofreciere que entre algo de agua dentro.

Por dentro de dicha torre se hará escalera con escalones de madera sesgados. Y dicha escalera se repartirá que venga a la entrada del coro y a la de sobre las bóvedas y tejado. Y dichos escalones se harán con bocel hasta la altura del coro y de allí a arriba a esquina y desalabeados de arriba.

Y se hará toda la escalera de madera de suficiente cuerpo bien asegurado, ensamblado y clavado, cogidos los coquetes de las mesas entabladas. Y se hará barandilla y antepecho con palos cuadrados con espigas o introducidos o a festón contra los escalones y con dos clavos cada uno. Y todo se hará con arte.

Por fuera a la fachada principal se harán dos estribos de piedra labrada sacados los fundamentos de tierra firme y puestas losas de sujeción a nivel algo más alto que el terreno y que vuelen medio pie por fuera de las tres caras retirándolos algo más al medio de la nave correspondiendo igualmente a la nave mayor a su medio por si el pórtico se hiciese nuevo en algún tiempo. Y al de la parte de abajo se le dará algo más planta que a la otra por los cimientos. Y en las demás iguales y de buenas piedras como se demuestra y labrado a picón bien desalabeado, derecho, a plomo, reconociendo algo hacia dentro. Y que se corone como va demostrado. Y que las piedras no tengan portillos y la planta cuadrada bien macizo, ligado, atizonado, y bañado en cal, enfajado contra lo viejo. Y se hará la ventana como se demuestra por fuera y por dentro sobre el coro. Y se enchufarán todas las piedras y juntas y las quiebras y aberturas que hay en el paredón de dicha fachada dejándolo bien repretado. Y todo se hará en buen tiempo y guarnecido y

blanqueado por dentro con arte.

Por dentro de la nave mayor en plomo del primer arco y arrimado a la pilastra se sacarán los fundamentos de tierra firme planteando de medio a medio de la pilastra los dos movimientos de arco del coro como va demostrado dando medio pie de más hasta el pavimento. Y allí se replanteará sobre losas de sujeción y de piedra fuerte y segura. Se harán las pilastras hasta los movimientos todo labrado por uno y por otro lado como se demuestra. Y por fuera y por dentro el arco como se demuestra. Y en enjutado por fuera y la cornisa todo de piedra bien labrada y puestas por hiladas enteras y de vara de ancho. Y sobre dicho arco se pondrán las maderas de suficiente cuerpo poniendo solera sobre el arco delgadas. Y correrán dichas maderas desde dicho arco a la fachada. Y por de dentro cargará en el replanteo que hay sobre la puerta. Y de una a otra que serán cuarta y lesma a lo llano o de tabla. Y que no diste de una a otra ni una cuarta. Y se harán sus ranuras sin quitarles la fortaleza a las dichas. Y por debajo se hará un zulo vaso rematando contra la nave del medio bajo del arco con una faja. Y se tabicará la formación de la coronación del arco digo el hueco o se le pondrá antepecho de madera con balaustres. Y la cornisa se labrará por arriba para igualarla con el pavimento de dicho coro recortadas a una vara con los vuelos. Y se pondrá barandado con balaustres torneados dando llana al piso del referido coro dejándolo todo con perfección, guarneciéndolo y blanqueado, bien moldeado todo y buenas piedras hecho con arte y perfección.

En plomo de la capilla mayor, a una viga de aire, se le pondrán se le pondrán dos contrapuntas. Y del medio de ellas a las unas de las tijeras se clavarán otras para que carguen.

Todo lo dichos se hará con arte y perfección dando aquí por advertido todo lo perteneciente para la seguridad y permanencia de la obra y a la hermosura con buenos materiales de cal, arena, piedra labrada y mampostería, maderas, teja, yeso, clabazón y ejecución.

Obligación de la villa es poner todos los materiales al pie de la obra, y las caleras y el yeso y abrir los cimientos todo como es uso y costumbre en este obispado al que me remito. Y las canteras se buscarán en el término siendo buena en donde tenga más conveniencia para sacarlo y labrarlo. Y la teja se traerá donde esté experimentada la más permanente.

Y con estas condiciones y clausulas pagando los salarios de la postura y revista y los gastos del día de remate y la traza y condiciones que esto entra. Y no más con el valor de obra.

Y es cincuenta y tres mil y quinientos reales de vellón dándole a la caña de los estribos cuatro pies y medio en cuadro y que remate por arriba en cuatro pies. Y al cuerpo de campanas de grueso dos varas. Y toda la piedra de vara largo y dos pies de lechos, hiladas de a media vara aprovechándose del despojo. Esto lo declaro a lo que dios mi señor me ha dado a entender. Y lo firmo en la ciudad de Cuenca a once de septiembre de mil setecientos y veinte y cinco años.

Luis de Artiaga. [Rubricado]

DOCUMENTO 25.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 11. Fol. 10 r.

[Cuenca. Catedral. 1725]

Declaración de Luis de Artiaga sobre como reparar varios desperfectos causados en la Capilla de los Pozos y en el Altar Mayor por estarse reformando el retablo de este último espacio.

Digo yo Luis de Artiaga maestro de obras de cantería que habiéndose quitado el altar y retablo de la capilla de los pozos y habiéndola reconocido mejor que en la declaración antecedente por hallarse desembarazada digo que los macizos correspondientes a los estribos del ochavo de la capilla mayor se hallan reformados de yeso y ripios; se entienda las dos paredes medianeras entre las dos capillas contiguas y emplome de los estribos que se ven por fuera sobre los tejados de las naves menores y rodean la capilla mayor. Y para ejecutar el arco que debe hacerse para retención de las piedras que se hallan rozadas y cortados los movimientos de los arcos y hornacinas que rodean la capilla mayor por dentro coja dicho arco los macizos de paredes es necesario para su mayor duración y resistencia que de planta se le dé de piedras de cuerpo los fundamentos al referido arco por no cargarle sobre las referidas medianeras de yeso y ripios hallándose como se manifiesta en el sonido y eco del golpe, desunido y sin trabazón. Y por lo dicho me parece que al presente se reciba y divida sólo con el tabique en la conformidad y uniformidad que corresponde a las otras. Y si se me manda hacer dicho arco se puede hacer pero será inútil para el fin a que se aplicaba esencialmente y podrá servir en gran parte dicho tabique o división y a menos coste. Esto me parece. O que para hacer dicho arco se saque o den los fundamentos de piedra labrada desde abajo. Así lo siento y firmo en la ciudad de Cuenca a diez y ocho días del mes de septiembre de mil setecientos y veinte y cinco años.

[Rubricado] Luis de Artiaga.

DOCUMENTO 26.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 5. Fol. 7 r.

[Torrubia del Campo. 1730]

Declaración del Maestro Mayor Luis de Artiaga en la que declara como reformar el tejado del templo y como evitar el colapso de una de sus bóvedas. Destaca su desinterés por efectuar de forma práctica sus indicaciones por no considerarlas dignas de su cargo.

Muy señor mio. Recibo la de vuestra merced y a su contenido digo que pasé a Torrubia de orden de don Juan Vázquez Tablada, cura de dicha parroquial, en ocasión que se hallaba ausente. Y entré en la iglesia y reconocí una bóveda sobre el coro que se hallaba muy quebrantada y amenazando ruina. Y así mismo en la techumbre sobre dicha bóveda una viga de aire que me parece estaba insuficiente, podridos los extremos. Y respecto de no tener con quien conferir o tratar sobre su reparo o si acaso pudiera ser el aviso para otra cosa, me volví a Tarancón ahora que fue como año y medio o dos y el lunes próximo pasado encontré en esa ciudad a dicho señor cura y me dijo la pretensión que llevaba y que se había arruinado el tejado por el pasaje que está dicha viga de aire. Y que conste había hecho juicio tendría. Y le respondí que no había hecho tanteo ni declaración pero que consideraba la ruina del tejado sin verla sería de dos mil y

quinientos reales todo poco más o menos. Encargo me informara a vuestra merced y aunque fui no hubo ocasión de participarlo. Y digo que la madera que hago juicio aunque no lo he visto a este intento por no estar arruinado cuando lo reconocí será una viga de aire de a treinta y cuatro o treinta y cinco pies de bajo. Y dos canchas de tijeras, nueve rollizos para los andamios y tres docenas de tirantes. Y como ocho o diez docenas de ripia ordinaria y algún pedazo de estribos que yo no me acuerdo si están buenos o malos. Y un cuartón para el jabarcón de la tijera. Esto me parece será necesario poco más o menos en el juicio que hago y en que es necesario el reparo y cierto la próxima ruina de la dicha bóveda es cierto pues no lo puse por ejecución por no me lo haber mandado con despacho del señor provisor u orden del cabildo mi señor. Y en cuanto a sí yo tengo ánimo a entrar en ella digo que no me ha pasado por imaginación ni es obra para mí no siendo que me traiga el obedecer a vuestra merced.

Tarancón y enero 26 de 1730.

Luis de Artiaga [Rubricado]

6.4

Transcripción de los documentos pertenecientes al Capítulo 4

DOCUMENTO 1.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1083-18. Sin foliar.

[La Laguna del Marquesado. 1688]

Declaración del Teniente de Maestro Mayor de Obras Felipe Crespo en la que se contienen las condiciones para reparar la parroquia de La Laguna del Marquesado.

Condiciones con las cuales, mediante la voluntad de Dios nuestro señor, se han de hacer los reparos de que necesita la iglesia parroquial del lugar de La Laguna. Son los siguientes. Felipe Crespo Teniente de Maestro Mayor de este obispado digo que por orden del señor don Sancho Antonio de Velunza, provisor general en el dicho he ido a reconocer y tasar los reparos de que necesita la iglesia parroquial del lugar de La Laguna y he hallado al reconocimiento al cura y al mayordomo. Y habiéndolo visto con todo cuidado se halla así en la espadaña uno de los arcos quebrantado, que cayó una centella en él en que lo dejó quebrantado con algunas quiebras en diferentes partes. Conviene se repare luego sin perder tiempo abriendo todas las quiebras que tiene por dentro y fuera atizonándolas con buenos tizones de piedra que corran todo el grueso de la pared y otros al través que sirvan de llaves que tengan una vara de largo y grueso necesario de dos en dos varas de alto. Y que la quiebra que está en la esquina arrimada a la puerta de la iglesia se ha de atizonar con sillares labrados que sirvan de acompañados a la esquina de una vara y cuarta de largo y de alto lo cual tuviere. Y la hilada de la esquina también se ha de poner la clave de dicho arco por que la que hay es muy corta de cabeza. Y en el frontis se han de poner las piedras que faltaren y quitar las desportilladas y poner otras en correspondencia de las demás asidas por la parte de arriba con sus grapas de hierro emplomadas que con arte se asegurarán unas con otras. Y hacer el colgadizo del tejado bien enmaderado y tejado con sus tabiques de yeso en la conformidad que ha estado otras veces quede asegurado. Y revocar la espadaña si se necesitase por alguna parte y tapar algunas juntas las que fuere necesario. Y todo lo dicho arriba se ha de obrar con estas condiciones a satisfacción. Vale dicho reparos dos mil y doscientos reales de vellón de su obligación del maestro a cuyo cargo quedase la obra de comprar los materiales que fuesen necesarios para toda la obra. Sólo el lugar tiene la obligación de ponerlos al pie de la obra. Los gastos que se hubieren ofrecido el día del remate de lo dicho ha de ser por cuenta de dicho maestro. Y así lo declaro debajo de juramento que tengo hecho en Cuenca a veinte de noviembre de este presente año de mil seiscientos y ochenta y ocho años y no firmo por no saber. Lo firma a ruego: Alonso Crespo Otonel.

DOCUMENTO 2.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1101-6. Sin foliar.

[Castillo de Garcimuñoz. 1707]

Declaración de Fernando Fernández, Teniente de Maestro Mayor de Obras, valorando las obras de construcción de la parroquia de Castillo de Garcimuñoz iniciadas en 1703.

Digo yo Fernando Fernández teniente de maestro mayor de obras de este obispado que por auto proveído en nueve del mes de diciembre por el señor don Gonzalo de Ulloa, provisor general de Cuenca y su obispado he ido a ver y reconocer la obra de la parroquial de la villa de El Castillo que ha ejecutado Pedro Ruiz maestro de obras. Y digo que habiendo ido y requerido al mayordomo y comisarios de dicha obra y habiendo puesto por capítulo a Pedro Ruiz que había estrechado la iglesia digo que delante de dicho mayordomo y comisarios la medí midiendo la traza que para dicha obra hizo fray Domingo Ruiz maestro mayor de obras que fue de este obispado. Digo que he hallado que tiene media vara más de ancho y trece pies de largo. Y así mismo medí la pared del norte que la obligación de Pedro Ruiz era de plantarla con una vara de grueso y he hallado que tiene vara y media que es para su mayor fortificación. Y en los estribos que hay en dicha pared tenía la obligación de plantarlos con una vara de grueso he hallado que tiene cinco pies y medio de salida por su mayor fortificación. Y que así mismo era su obligación hacer dichos estribos de mampostería haciendo su chapado de piedra labrada no obstante por su mayor seguridad ha echado todos los testeros que miran al norte de piedra labrada. Y así mismo he visto la planta de las pilastras que tenía obligación Pedro Ruiz de plantarlas con dos pies de salida no tienen más que uno y no por eso está menos fuerte y está más desahogada dicha iglesia. Digo que plantando dicha pared, estribos y pilastras conforme tenía la obligación no tenía más que ocho pies de empujes. Y he hallado en lo ejecutado once pies lo cual necesitaba para su fortificación. Así mismo, en lo de su altura haya cumplido en esta parte sin quitar ni añadir. Así mismo he visto el fondo de los colaterales y digo que en colateral del sol de medio día le falta un pie por causa de que dicho colateral se ha rozado en el mismo grueso de la muralla y no pudo darle más fondo por que no le quedaban gruesos suficientes al dicho colateral. Así mismo he visto y reconocido la torre y dicho que ha cumplido con su obligación sin quitar ni añadir cosa ninguna en dicha torre. Así mismo he visto el coro hecho en bajo por cuanto su obligación era hacerlo donde determinaran los dichos comisarios y han determinarlo el hacerlo en bajo. Así mismo he visto la armadura del tejado y digo que dicho Pedro Ruiz ha cumplido con mejoras en dicha armadura porque su obligación era de echar las de aire de tercia y cuarta y las tijeras de cuarta y sesma. Y he hallado que las vigas tienen cerca de media vara de canto y tercia de tabla. Y las tijeras tienen cuarta en cuadro que de todo necesita por haber tenido la experiencia a los ojos pues habiendo echado dicho Pedro Ruiz dos tijeras sobre la capilla mayor de la marca y medida de cuarta y sesma como era su obligación. Las hallé cimbreadas que las quitase por estar con peligro de hundirse y echarlas de la misma marca y grueso que las demás. Así mismo digo que dicho Pedro Ruiz tenía obligación de hacer las bóvedas de ladrillo tabicado y doblado. Y por no haber habido ladrillo las ha hecho de yeso que no por eso son menos fuertes. Pero no obstante, habiéndome informado de Juan de Sierra, maestro de albañilería que ha ejecutado dichas bóvedas dice que habrá gastado hasta mil y quinientos reales de material de yeso y yesones. Pero no obstante, el ladrillo que entraba en dichas bóvedas eran veinte y seis mil que conforme informaron valía cada millar, importaban dichos veinte y seis mil ladrillos mil novecientos y cincuenta reales

de vellón que en de mil y quinientos que gastó de ese otro material se deben rebajar a dicho Pedro Ruiz cuatrocientos y cincuenta reales del precio en que se le remató dicha obra. Así mismo digo que Pedro Ruiz tenía obligación de hacer una portada a regla para entrar a dicha iglesia. Y dicha portada había de ser rasa sin moldura y he hallado que es de medio punto con sus basas en las jambas y capiteles y una tarjeta en su clave que dicha portada es mejorada de conforme su obligación en ciento y cincuenta reales. Así mismo he visto la sacristía que está a espaldas del colateral del norte y que por no haber hallado en la misma lineada dicha sacristía. Y en las condiciones que a la puerta dicha sacristía en el presbiterio al lado del evangelio y por estar la sacristía a espaldas de dicho colateral del norte digo que ha habido necesidad de hacer antesacristía por estar tan atrás la dicha sacristía. Y dicho Pedro Ruiz en cuanto a la sacristía ha cumplido con su obligación sin quitar ni añadir cosa alguna. Digo que la ante sacristía vale novecientos reales por que tiene veinte y un pie de alto, diez y ocho de ancho y veinte y siete de largo. Así digo que habiendo mirado con todo cuidado y reconocido dicha obra por todas partes no le he hallado quiebra ni resquicio ninguno. Y así digo que Pedro Ruiz ha cumplido con su obligación pues ha dejado la iglesia acabada con fortaleza y hermosura. En cuanto a las mejoras digo que Pedro Ruiz tiene de mejoras en la armadura del tejado y piedra labrada de los estribos, ante sacristía y portada mil novecientos y cincuenta reales de vellón. Esto es lo que declaro y juro a lo que dios nuestro señor me ha dado a entender. Y lo firmo en Cuenca a veinte y tres de enero de mil setecientos y siete años.

Fernando Fernández [Rubricado].

DOCUMENTO 3.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1146-18. Sin foliar.

[Arrancacepas. 1710]

Condiciones emitidas por el Teniente de Obras Fernando Fernández para recomponer la parroquia de Arrancacepas.

Fernando Fernández maestro de obras y teniente de maestro mayor de este obispado que de orden del señor don Gonzalo de Ulloa provisor general del obispado de Cuenca he ido a ver y reconocer los reparos de que necesita la iglesia parroquial de la villa de Arrancacepas. Y habiéndola visto y reconocido con todo cuidado he hallado por diferentes partes estar hundida y lo demás empeado y con gran peligro de venir buena ruina para lo cual he hecho condiciones que son de tenor siguiente:

Item. Es condición que el maestro en quien se rematase dicha obra ha de ser de su obligación el demoler la paredes del cuerpo de la iglesia restando las paredes de la capilla mayor y la pared de la espadaña.

Item es condición que las paredes del cuerpo de la iglesia se han de sacar con el ancho de la capilla mayor deshaciendo las dos esquinas que hoy tiene la capilla mayor para ligar lo viejo con lo nuevo.

Item es condición que el maestro que hiciese dicha obra ha de abrir los cimientos hasta topar tierra firme plantándolas con cuatro pies de grueso hasta salir a superficie de la tierra. Y desde allí hasta su coronación subirá con tres pies de grueso. Y su altura será lo que demuestra la traza.

Item es condición se han de sacar sus pilastras de mampostería y los zócalos serán de piedra labrada guardando los perfiles que demuestra la traza.

Item es condición se han de echar tres ventanas en la pared del medio día de piedra labrada por la parte de afuera. Y por la parte de afuera guardando yeso con el alto y

ancho que demuestra la traza.

Item es condición que se ha de hacer una portada de piedra labrada conforme se demuestra en la traza.

Item es condición se han de hacer tres bóvedas en el cuerpo de la iglesia. Y su forma será conforme va demostrado en su planta. Y dichas bóvedas se güarneceran de yeso pardo y blanco. Y en la misma conformidad las paredes y pilastras.

Item es condición se ha de hacer su tejado en la conformidad echando sus vigas al aire que serán seis. Y su recio será tercera. Y están echando sus tijeras de cuarta. Y ser echando sus suelas y estribos que su recio serán seis. Y los pares serán tirantes. Y en dicho tejado se pondrá buena ripia aprovechándose el maestro de la que hoy tiene la iglesia. Y de todos los demás despojos y dichas maderas de dicho tejado se labrará bien la clavazón correspondiente haciendo en dicho tejado su rafe conforme corre el de la capilla mayor cogiendo bocatejas y caballones con cal.

Item es condición que la espadaña se ha de plantar sobre las paredes del cuerpo de la iglesia a la puerta del poniente plantándola con gruesos y largos a lo que demuestra la traza advirtiéndole que ha de ser de piedra labrada toda ella. Y ejecutando dicha obra conforme va referido quedará con toda seguridad y hermosura.

Obligación de la villa ha de ser dar el yeso quemado, porteado y machacado. Así mismo ha de ser de su obligación de dicha villa asistir a la calera o caleras que fueran necesarias, a cortar la leña, a colocarla al pie de dichas caleras y a acercar la piedra y a ayudar a armarla. Y el maestro ha de asistir a armarla y a quemarla con dos oficiales.

Item es obligación de dicha villa conducir todos los materiales que fuesen necesarios al pie de la obra.

Obligación del maestro ha de ser sacar la piedra labrada en las canteras que más convengan, comprar la teja que faltase. Y vale dicha obra cuatro mil y novecientos reales de vellón. Esto es lo que declaro a lo que dios me da a entender. Cuenca y julio a cuatro de mil setecientos y diez años.

Fernando Fernández [Rubricado]

Item el maestro que hiciese dicha obra ha de ser de su obligación el pagar todos los gastos que se ofreciesen hasta el día del remate como es vista y revista del maestro mayor, traza y condiciones, oficio y porte.

Fernando Fernández [Rubricado]

DOCUMENTO 4.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1137-4. Sin foliar.

[Belinchón. 1710]

Valoración final efectuada por el Teniente de Maestro Mayor Fernando Fernández al respecto de las obras efectuadas en el camarín del Cristo Arrodillado de la ermita de la Oliva de Belinchón.

Digo yo Fernando Fernández vecino de esta ciudad de Cuenca teniente de Maestro Mayor de obras de este obispado que de orden del señor doctor don Gonzalo de Ulloa provisor general de Cuenca y su obispado que he ido a la villa de Belinchón a ver y reconocer la capilla del santo Cristo arrodillado que ha ejecutado Pedro Arruza maestro de cantería y vecino de dicha villa. Y habiendo requerido al mayordomo para que asistiese a su vista en que se halló acompañado con el señor cura de dicha villa. Digo que el dicho Pedro Arruza ha cumplido con su obligación pues ha ejecutado dicha capilla y transparente conforme traza y condiciones con que se remató. Antes bien he hallado los cimientos cuatro pies más de fondo de lo que era su obligación por ser

necesario por no haber hallado tierra firme a los tres pies de fondo que le mandaban las condiciones que para dicha obra se hicieron. Y así mismo he hallado una ventana al sol naciente de cantería para dar luz a la media naranja por que al no echarla quedaba muy oscuro. Y dicha ventana no era de obligación del dicho Pedro Arruza. Y así mismo he reconocido con todo cuidado su firmeza y seguridad y no he hallado por dentro y por fuera resquicio ni abertura. Y así digo que está con toda perfección y firmeza.

Y así mismo digo que la talla de las cuatro pechinas la he hallado ser de yeso pardo y había de ser blanco. Y la causa ha sido consentimiento del mayordomo que dice las ha de pintar. Y al maestro el mismo coste les ha tenido el ser de pardo o de blanco. En cuanto a las mejoras de los cimientos me remito a un testimonio que va en dichos autos que hizo Francisco de Santa Cruz mayordomo actual del santísimo Cristo. Y así digo que dichas mejoras de cimientos y ventana valen quinientos y seis reales de vellón. Esto es lo que juro y declaro a lo que dios nuestro señor me ha dado a entender. Y lo firmo en Cuenca a veinte de febrero de 1710.

Fernando Fernández [Rubricado].

DOCUMENTO 5.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1140-C / 10. Sin foliar.

[Cuenca. Parroquia de san Esteban. 1710]

Valoración final redactada por Fernando Fernández a tenor de las obras realizadas por Sebastián Herráiz en la parroquia de san Esteban de Cuenca.

Digo yo Fernando Fernández teniente de maestro mayor de obras de este obispado de Cuenca que por mandado del señor Miguel Antonio Sánchez de las Marinas presbítero, dignidad y canónigo de esta santa iglesia de la villa de Belmonte, provisor general en la ciudad y obispado de Cuenca que he ido a ver y reconocer la obra y reparos que ha ejecutado Sebastián Herráiz maestro de albañilería en la parroquial de san Esteban de esta ciudad. Y habiéndola visto y reconocido con asistencia del mayordomo actual y el pasado que fue quien corrió con dicha obra digo que en cuanto a la pared que mira al norte le falta medio pie del grueso que declaran las condiciones hechas por el maestro mayor de este obispado. Y la causa de faltarle el dicho medio pie no fue culpa ni malicia del maestro por qué se encontró un conducto por la parte de afuera de la pared en que consintieron cura y mayordomo y maestro mayor que se hallaron presentes al tiempo de plantar dicha pared. Y no por eso deja de estar segura en toda forma. Así mismo tenía obligación el dicho maestro hacer un arco de rajola por debajo del arco toral del lado de la epístola para recibir el dicho arco toral y ejecutándolo de esta suerte quedaba la capilla mayor ahogada por cuya causa fue fuerza que el maestro demoliera el dicho arco. Y he hallado hecho un arco correspondiente y con las mismas molduras que los que corren y dividen las dos naves. Y dicho arco está seguro y con toda perfección. Así mismo he reconocido la bóveda y la he hallado cumplida y acabada conforme su obligación. Así mismo he reconocido y visto la armadura y tejado y lo he hallado seguro y acabado según su obligación. Así mismo he reconocido el reparo de la esquina de la torre en que mandan las condiciones que quitara siete hiladas que había quebrantadas y las volviera a echar de torma. Y dicho reparo lo he hallado acabado en toda forma. Y así digo que el dicho maestro ha cumplido con su obligación sin faltar en cosa alguna. Sólo se le deben rebajar ciento y ocho reales del coste de un pedazo de cal y canto que se dejó por deshacer en la pared vista del presbiterio por estar segura y firme. Así mismo digo que tiene el dicho maestro de mejoras en el arco toral y bóveda de la nave pequeña que demolió trescientos reales. Esto es lo que declaro y juro a lo que dios nuestro señor me

ha dado a entender. Y lo firmo en Cuenca a veinte y tres, febrero del año de mil setecientos y diez años.

Fernando Fernández [Rubricado]

DOCUMENTO 6.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1154-3. Sin foliar.

[Villar del Horno. 1712]

Declaración del Teniente de Maestro Mayor de Obras Fernando Fernández donde se atiende a los múltiples errores contenidos en las trazas y condiciones que el maestro de obras José Pérez Collado había compuesto para reformar los muros y bóvedas de la parroquia de Villar del Horno.

Fernando Fernández teniente de maestro mayor de obras de este obispado por ausencia del propietario en la forma que más convenga digo que en virtud del mandato a que se hallan puestas y fijadas en las paredes públicas de esta ciudad cédulas en que se hace notoria la postura hecha a la obra que se pretende hacer en la iglesia parroquial del lugar de Villar del Horno con cuya noticia y no haber llegado a la mía hasta ahora que he pasado al oficio del presente notario mayor a reconocer como es de mi obligación la traza, planta y condiciones de la dicha obra. Y habiéndolo hecho y procurando obviar distintos pleitos y controversias si se pasa al remate por no estar las dichas condiciones arregladas a dicha traza y planta ni está conforme a ellas, sí en la mayor parte contra el arte como claramente lo manifiesta pues se hallan muchas ignorancias y yerros conocidos en notorio perjuicio de la dicha fábrica de forma que no puede pasarse a la ejecución de dicha obra sin nueva traza y condiciones para excusar pleitos, lo que depende de que en la dicha planta se demuestra según lo delineado. Y con el compás corregido darle al cuerpo de la dicha iglesia que es la obra que se ha de ejecutar, 27 pies de largo y en las condiciones dice haber de tener 70. Considérese lo poco práctico o ningún maestro de este arte notándolo este yerro se encuentra sí que pone por condición que el tejado de la iglesia ha de tener el corriente que demuestra la traza. Y en esta no se encuentra tal corriente como tampoco el haber planteado el alzado para diseño de las bóvedas dejando a la voluntad del maestro que la ejecute el que haga lo que quisiese y sobre venga una ruina por el interés que en ello se le puede seguir y más en perjuicio de dicha fábrica pues por parecer ahorrarle a esta algunos gastos se le quiere grabar con una perdición de su caudal de forma que en la dicha planta, traza y condiciones se hallan tantos reparos y contrariedades que algunos maestros que han pretendido dicha obra no se determinan a hacer postura por no poder hacerla conforme arte ni tener luz a lo que han de ejecutar. En cuya atención y para que a dicha fábrica no se le sigan perjuicios ni en obra de esta consecuencia se confía a persona poco práctica en el arte.

Pido y suplico se sirva de mandar se suspenda el remate de dicha obra y que para su ejecución se haga nueva traza, planta y condiciones conforme arte con la demostración y declaración competente suspendiendo en el interín cualesquiera autos y diligencias. Y hecho que se saque al pregón y admitan las posturas que se hicieren señalando a su tiempo día de remate todo en conformidad de la costumbre de este tribunal pues todo procede de justicia. Y pido y juro en forma ser cierta esta relación.

Fernando Fernández. [Rubricado]

DOCUMENTO 7.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1154-3. Sin foliar.

[Villar del Horno. 1713]

Declaración de Fernando Fernández con las condiciones para levantar las paredes y hacer las bóvedas de la parroquia de Villar del Horno.

Digo yo Fernando Fernández teniente de maestro mayor de obras de este obispado que de orden del señor don Francisco de Aroa y Busto, canónigo de la santa iglesia catedral de esta ciudad de Cuenca, provisor general en ella y su obispado, he ido a la villa de Villar del Horno a ver los reparos de que necesita la iglesia parroquial de dicha villa. Y habiéndolo visto y reconocido con todo cuidado digo que tiene necesidad urgente el hacerse el cuerpo de dicha iglesia por hallarse muy antiguo, lóbrego y maltratado así de paredes como de maderas y tejados por lo cual he hecho traza y condiciones que son las siguientes:

1 Primera condición es que el maestro o maestros que se encargasen de hacer dicha obra ha de ser su obligación el demoler todo el cuerpo de la iglesia desde los dentellones de la capilla mayor hasta los de los pies de la dicha iglesia que es según demuestra la planta es del número cuatro al número tres.

2 Segunda condición es que ha de abrir los cimientos hasta topar lo firme y ha de plantar dicha obra con cinco pies hasta el superficie del tierra. Y allí le quitará un pie dejándoselo de zapata por la parte de afuera y donde allí plantará sus paredes y pilastras con sus gruesos que demuestra la dicha planta.

3 Tercera condición es que han de dar en las capillas que arriman a la capilla mayor cuatro nichos embebidos en las paredes con el fondo que en dicha planta demuestra y con el ancho y alto que demuestra en el alzado. Los cuales nichos son para cuatro altares que hoy en día hay en dicha iglesia.

4 Cuarta condición es que las seis pilastras y tres arcos han de ser de mampostería y rajola. Y así mismo las seis formas que arriman a las paredes han de ser del mismo material con advertencia que los seis zócalos de pilastras han de ser de sillería. Y en los cuatro rincones lo mismo.

5 Quinta condición es que se han de plantar dos portadas en la parte que van demostradas en la planta advirtiéndose que la que hoy está ejecutada al sol de medio día se ha de deshacer y se ha de plantar al norte. Y al medio día se ha de hacer la portada nueva de piedra labrada conforme los perfiles van dibujados en el diseño de ellos con el mismo ancho y alto que ella tiene sin salirse del grueso de la planta por razón de faltarle un pies menos cuarto del grueso que tiene el alzado.

6 Sexta condición es que en la dicha portada por la parte de dentro ha de ser del mismo material que por la parte de afuera y se le ha de hacer un arco enganchado conforme se demuestra en su diseño. Así mismo se han de hacer tres ventanas de piedra labrada por la parte foral y por dentro han de ser de mampostería guarnecidas de yeso pardo y blanco.

7 Séptima condición es que las paredes de dicho cuerpo han de ser de mampostería concertada guardando sus hiladas y cortes conforme los dentellones que hoy arrancan de la capilla mayor. Y así ha de tener cuatro pies de grueso hasta el recio de las bóvedas y desde allí subirán con tres y medio hasta su coronación feneciendo con la cornisa que corre de la capilla mayor a los pies de la iglesia, la cual va demostrada en el alzado de la traza.

8 Octava condición es que se ha de echar su cubierta y tejado armándolo primeramente sus suelas sobre sus nudillos. Y dichas suelas han de ser de cuarta y sesma y sobre dichas suelas se han de echar siete vigas repartidas de diez a diez pies. Y han de ser sus

gruesos de cuarta alta y tercia de canto y se han de clavar con buenas estacas de hierro de media vara de largo. Así mismo se han de echar siete tijeras y su grueso será de cuarta y sesma bien engatilladas y clavadas con la clavazón conveniente. Así mismo se han de echar sus sobre suelas a donde enlacen los pares que serán de tirantes echando su cubierta de buena ripia. Y todo ello bien clavado con la clavazón conveniente a donde se echará su tejado cogiendo boca tejas, ostigos y caballones con yeso y cal.

9 Novena condición es que se han de hacer cuatro bóvedas de yeso y cascote o toba. Y dichas bóvedas han de ser por arista como demuestra en la planta haciendo al movimiento de ellas una cornisa de yeso con dos perfiles que va demostrada en la traza. Y dichas bóvedas, pilastras, traspilastras, formas, arcos, ventanas, cornisa y paredes y nichos se han de guarnecer todo ello con buen yeso pardo y blanco. Advertencia que las ventanas se han de plantar a medio día. Y haciéndolo de esta suerte quedará con seguridad y hermosura sin que el maestro que la ejecute añada ni quite cosa alguna. Así mismo es condición que el maestro se ha de aprovechar de todos los despojos que hubiese en dicha obra.

Obligación de la villa es que han de poner todos los materiales al pie de la obra como son piedra labrada, mampostería, cal, yeso, agua, maderas, teja y todo lo demás que condujese a materiales. Así mismo han de asistir a las caleras, a cortar la leña y acercarla y a acercar la piedra. Y quemar y ayudar a sacar el yeso ya quemado y machacarlo y cernirlo. Y el maestro ha de asistir con dos oficiales a quemar las caleras y hacerlas. Así mismo es obligación del maestro comprar la madera, clavazón y pagar todos los gastos que se ofreciesen hasta el día del remate, vista, revista, traza y condiciones. Y vale dicha obra a lo que dios nuestro señor me ha dado a entender diez y seis mil y quinientos reales de vellón. Y en la dicha cantidad hago postura y me obligo a ejecutar dicha obra con las condiciones que llevo referidas. Y lo firmo en Cuenca a cinco días del mes de agosto de mil setecientos y trece años.

Fernando Fernández [Rubricado].

DOCUMENTO 8.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1154-3. Sin foliar.

[Villar del Horno. 1719]

Condiciones para continuar con las obras de la parroquia de Villar del Horno emitidas por Fernando Fernández en 1719 tras hacerse patentes nuevos desperfectos.

Digo yo Fernando Fernández teniente de maestro mayor de obras de este obispado que de orden del señor don Francisco Aroa y Busto canónigo de la santa iglesia catedral de esta ciudad de Cuenca, provisor general en ella y su obispado, he ido a la villa de Villar del Horno a ver la obra de la iglesia parroquial de dicha villa que se remató en Julián del Campo maestro de cantería y vecino de ella en precio de once mil y seiscientos reales de vellón. Y habiéndola visto y medido lo que lleva fabricado es diez y ocho pies de alto. Y hechas las portadas. Y le resta levantar diez y seis pies hasta su coronación, y armar el tejado, hacer la cornisa y ventanas y bóvedas para cumplir para cumplir con su obligación. Y así de donde se sabrá lo que lleva gastado la fábrica será por el libro de dicha fábrica y recibos del maestro que la ejecuta. Y así en este particular no tengo que hacer pues el señor contador general sabrá lo que hay gastado y falta para la cantidad de los once mil y seiscientos reales en que se remató dicha obra. Lo que se debe añadir es una sacristía por que la que había parecía estar suficiente y al tiempo de deshacer las paredes viejas de la iglesia se arruinó y se necesita hacer nueva para lo cual pongo por

condición que se ha de hacer dicha sacristía arrimada al colateral de medio día, plantándola con diez y ocho pies de largo y diez y seis de ancho más los gruesos de paredes que serán de tres pies hasta la superficie y plano del cementerio sacando sus cimientos hasta topar tierra firme. Y desde el plano de dicho cementerio han de subir las paredes diez y ocho pies con dos pies y medio de grueso hasta su coronación donde se echará dicha cornisa de piedra labrada con su moldura de un pecho de paloma con dos filetes. Así mismo se le han de hacer dos esquinas de piedra labrada y una ventana de cuatro pies y medio de alto y tres pies de ancho al medio día. Así mismo se ha de hacer un cielo raso de media caña alrededor. Así mismo se le ha de hacer su tejado con la tercera parte. Y dicha sacristía se ha de unir con la esquina del colateral que mira a la puerta del sol de medio día. Y la dicha pared se ha de unir a la del colateral echándole sus dentellones a tercios. Y la puerta de dicha sacristía se ha de abrir al dicho colateral a donde se hallará condenada y construida dicha sacristía con toda perfección. Vale de manos dando los acarreos y para todo lo demás mil y trescientos reales de vellón.

Es condición que se ha de hacer una tribuna conforme y con la planta, ancho y largo que lleva el maestro que ejecuta dicha obra haciendo un arco rebajado a vuelta de cordel y echar sobre dicho arco sus suelos para clavar las maderas para hacer las bovedillas para el suelo de dicha tribuna. Así mismo se ha de hacer una escalera por la parte que estaba la antigua. Y dicha tribuna se ha de solar con buen yeso y echar su baranda o antepecho. Y vale dicha tribuna quinientos reales de vellón advirtiéndose que el maestro ha de pagar la madera en el pie del pino así de la sacristía como de la tribuna excepto el balaustrado y todos los acarreos; los ha de dar la villa. Esto es lo que declaro a lo que dios nuestro señor me da a entender. Y lo firmo en Cuenca en tres días del mes de septiembre de mil y setecientos y diez y nueve años.

Fernando Fernández [Rubricado].

DOCUMENTO 9.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1166-1. Sin foliar.

[Valverdejo. 1715]

Condiciones emitidas por el Teniente de Maestro Mayor Fernando Fernández para reformar la parroquia de Valverdejo. Anota en ella su compromiso para llevarlas a cabo personalmente.

Fernando Fernández teniente de maestro mayor de obras de este obispado digo que de orden y mandado del señor licenciado don Francisco Aroa y Busto, canónigo y dignidad de la santa iglesia de esta ciudad de Cuenca, provisor general de ella y su obispado he ido al lugar de Valverdejo, anejo de Alarcón y Barchín, a ver y reconocer la iglesia parroquial de dicho lugar y la he hallado estar quebrantada y hundiéndose todo el cuerpo de dicha iglesia desde el arco toral hasta los pies de suerte que no se puede remediar si no es demoliéndola toda excepto la capilla mayor para lo cual he hecho traza y condiciones que son las siguientes:

1 Primera condición es que el maestro o maestros que se encargasen de hacer dicha obra ha de ser su obligación el demoler todo el cuerpo desde el arco toral a abajo y plantarla según va demostrada en la planta.

2 Segunda condición es que la espadaña se ha de plantar sobre la coronación de los pies de la iglesia conforme está demostrada, de sillería toda ella por detrás y por delante.

3 Tercera condición es que las dos esquinas de dichos pies de la iglesia han de ser de sillería conforme demuestra hasta su coronación.

4 Cuarta condición es que se han de hacer sus bóvedas por estar haciendo sus pilastras

con la salida que va demostrado echando zócalo de piedra labrada. Y se han de hacer las pilastras y formas de mampostería. Y los arcos de rajola.

5 Quinta condición es que paredes y pilastras y bóvedas se han de guarnecer de yeso pardo y blanco. Y a las bóvedas por la parte de arriba del casco se le ha de dar de llana para que despida y a que en ningún tiempo las goteras las cale.

6 Sexta condición es que se ha de hacer una portada de piedra de siete pies de ancho y diez y medio de alto. Y dicha portada ha de ser de arco de medio punto raso conforme va demostrado. Así mismo se han de hacer dos ventanas de piedra labrada por la parte de afuera. Y dichas ventanas y portada se han de hacer al lienzo del sol de medio día conforme van demostradas.

7 Séptima condición es que el tejado de la capilla mayor se ha de deshacer y las paredes se han de cabecear con tres pies de suerte que las paredes del cuerpo y de la capilla mayor queden conforme va demostrado en la traza. Así mismo se ha de blanquear la dicha capilla mayor como todo lo demás.

8 Octava condición es que se ha de hacer una tribuna echando una viga de tercia en cuadro. Y dicha viga a de cruzar toda la iglesia a diez pies de alto. Y dicha tribuna ha de tener quince pies de ancha que es a donde está el número 5 en la planta. Así mismo se ha de echar para el antepecho una vigueta que cruce de parte a parte con el grueso necesario para echar el balaustrado. Y los balaustres han de ser de madera torneados. Así mismo el piso y suelo ha de ser de madera echando sus cuarterones a donde les tocarse y ripia bien labrada. Y por la parte de arriba del piso se ha de echar su suelo de yeso. Y para dicha tribuna se ha de hacer su escalera de yeso de cinco pies de ancha de dos tiros. Y se ha de hacer en la parte que más convenga.

9 Novena condición es que para la armadura del tejado se han de echar cinco vigas de aire de cuarta y tercia con sus tijeras echando sus suelas y estribos y jabarcones. Así mismo se han de echar sus pares de tirantes, cinco al tramo. Y toda la cubierta ha de ser de buena ripia. Y todo ello bien clavado con la clavazón conveniente advirtiéndose que las vigas de aire y jabarcones se han de clavar con estacas de hierro de a tercia de lazo. Y todo lo demás conforme va referido.

10 Décima condición es que sobre la coronación de las paredes se ha de hacer un tejadoz de dos órdenes que dé vuelta a toda la iglesia. Y se ha de tejar toda muy bien y con buena teja cogiendo caballones y boca tejas con yeso o cal. Así mismo se han de revocar todas las paredes con buena mezcla de cal.

Obligación del lugar es que han de poner todos los materiales al pie de la obra como es piedra, yeso, cal, agua, arena, mampostería, madera y todo lo que fuera necesario. Para dicha obra así mismo han de conducir para las caleras la piedra y leña y lo mismo para los hornos del yeso.

Y el maestro ha de quemar por su cuenta la cal que fuese necesaria y los hornillos de yeso u machacarlos y todo lo demás que fuese necesario. Y haciéndolo de la suerte que arriba va referido sin quitar ni añadir conforme va demostrado quedará con toda seguridad. Y vale dicha obra a lo que dios nuestro señor me ha dado a entender mil y seiscientos reales de vellón. Y en la dicha cantidad hago postura y me obligo a hacer dicha obra. Y lo firmo en Cuenca a diez y siete de julio de mil y setecientos y quince.

Fernando Fernández [Rubricado]

Errata que la cantidad es siete mil y novecientos reales de vellón.

Fernando Fernández [Rubricado]

DOCUMENTO 10.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1177-B / 1. Sin foliar.

[Uclés. Parroquia de nuestra señora de la Trinidad. 1719]

Condiciones emitidas por Fernando Fernández para solventar el estado ruinoso de la parroquia de la Trinidad de Uclés.

Digo yo Fernando Fernández, Teniente de Maestro Mayor de obras de este obispado, que de orden y con despacho del señor don Fernando de la Encina, Abad de Santiago, Dignidad y Canónigo de la santa iglesia catedral de esta ciudad, Provisor General en ella y su obispado, he ido a la villa de Uclés a ver y reconocer la obra y reparos de que necesita la iglesia parroquial de la Santísima Trinidad de esta dicha villa. Y habiéndola visto y reconocido con todo cuidado digo que la armazón del tejado y par y nudillo se están hundiendo y ha sido preciso echar algunas contrapuntas en el interin que se pone remedio porque la mitad del tejado carga sobre el par y nudillo y la otra mitad sobre una falsa cubierta que arrima contra el convento de las monjas. Y por no poder echar las aguas al sol de medio día por delante quince pies, la pared del convento más que la del norte. Y para echar dichas aguas repartidas al norte y sol de medio día se necesitaba levantar la pared del norte los dichos quince pies que tiene la pared referida del sol de medio día. Y haciéndolo así era necesario el sacar la pared del norte de sus cimientos por que la que hoy hay no era suficiente por cabecearla los quince pies además que quedará desamparada de unas capillas que arriman y unen con dicha pared. Y para su reparo y permanencia he hecho traza y condiciones que son las siguientes:

1 Primera condición es que el maestro en quien se rematase dicha obra ha de ser de su obligación el desarmar todo el tejado y par y nudillo de toda la iglesia excepto dos capillas de particulares que la una arrima a la sacristía y la otra a la entrada de la iglesia.

2 Segunda condición es que ha de abrir los cimientos para la cepa de las pilastras que van en la planta por la parte de adentro buscando tierra firme. Y se han de sentar de buena cal y piedra hasta el superficie de la tierra a donde se echarán sus zócalos de piedra labrada de media vara de altura. Y desde allí se han de hacer sus pilastras de yeso y piedra hasta el movimiento que va demostrado en la traza.

3 Es condición que se han de hacer cinco arcos según van demostrados y del mismo material que las pilastras. Así mismo se han de hacer cinco formas en cada fachada de la iglesia según va demostrado del mismo material al que los arcos y pilastras. Así mismo se han de hacer cinco bóvedas de toba o yesones por lunetos según va demostrado. Así mismo se ha de hacer y formar en el presbiterio una bóveda en forma de concha según va demostrado.

4 Es condición que la pared que hay sobre la puerta de dicha iglesia se ha de levantar cinco pies de cal y canto para quitar un hóstigo que hoy se halla sobre la pared adonde está el número 9 en la dicha traza. Así mismo se han de hacer dos bóvedas por arista, una a la dicha entrada de la puerta y otra pegada a la referida que es donde está la pila del bautismo.

5 Es condición que la sacristía se le ha de hacer un cielo raso con su media caña todo alrededor. Y así pilastras, tras pilastras, bóvedas, paredes, cielo raso y arcos se han de amaestrar y blanquear corriendo su cornisa según va demostrada.

6 Es condición que se ha de rebajar un tabique que hay sobre la pared del sol de medio día que hace hóstigo contra el convento hasta llegar al medio de la pared que va señalado con el número 8 para coger el corriente de las aguas según está demostrado en su diseño.

7 Es condición que se ha de armar el tejado según se demuestra echando cinco vigas de aire bien repartidas con sus cinco tijeras echando tres sopandas en sus tercios, una sobre

la tijera en el número 7, otra en el número 5 y otra en el número 6. Así mismo se han de echar contrapuntas a la sopanda del número 6 según y cómo va demostrada que es en el tercio del tejado de contra la pared del convento. Así mismo se ha de enripiar con buena ripia aprovechándose el maestro de toda la madera que hoy tiene la iglesia. Y la que le faltase la ha de poner a su costa. Y todo ello bien enmaderado y clavado con la clavazón que le corresponde así a vigas de aire como a tijeras, estribos y contrapuntas. Así mismo se ha de tejar muy bien cogiendo los caballones y cumbre y boca tejas con buen yeso o cal. Y a la parte que se necesitase de hacer vuelo en el tejado se ha de solar un rafe [¿?] de dos o de más de teja.

8 Es condición que el cubo del presbiterio que está al saliente se ha de revocar y realzar con cal y piedra hasta ocho pies de alto.

9 Es condición que el maestro ha de poner todos los materiales a su costa como es madera, clavazón, teja, cal, yeso, agua y todo lo demás que confiriese a materiales aprovechándose de todos los despojos que tiene dicha obra. Así mismo ha de pagar dicho maestro todos los gastos que se ofreciesen hasta el día del remate. Y ejecutada dicha obra conforme va demostrada y referida quedará suficiente. Esto es lo que declaro a lo que Dios nuestro señor me ha dado a entender. Y vale dicha obra siete mil y setecientos reales de vellón. Y lo firmo en Cuenca en veinte y nueve días del mes de agosto de mil setecientos y diez y nueve años.

Fernando Fernández [Rubricado]

DOCUMENTO 11.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1181-3. Sin foliar.

[Olmedilla de Alarcón. 1720]

Declaración emitida por Fernando Fernández con las condiciones para reformar la parroquia de Olmedilla de Alarcón.

Fernando Fernández, Teniente de Maestro Mayor de obras de este obispado, digo que de orden y con despacho del señor licenciado don Francisco Aroa y Bustos, Canónigo y Dignidad de la santa iglesia catedral de esta ciudad de Cuenca, Provisor General en ella y su obispado, he ido a la Olmedilla junto a Alarcón a ver y reconocer los reparos de que necesita la iglesia parroquial de dicho lugar. Y habiéndola visto y reconocido con todo cuidado la he hallado que todo el cuerpo de la iglesia desde la Capilla Mayor hasta los pies de dicha iglesia está con gran peligro de suceder una ruina por estar las paredes desplomadas y ser así de tierra mal hechas. Y por lo consiguiente todo el tejado y armadura desencajado y empeado por la parte de dentro con pies derechos desde las vigas de aire a la cumbre por cuya causa las dichas vigas están apretando y empujando las dichas paredes y no tiene otro reparo sino es el de moler el dicho cuerpo y plantarlo de sus cimientos correspondientes a la capilla mayor. Además de esta precisión se necesitaba de continuar con el ancho que tiene la capilla mayor por ser la vecindad más que en el tiempo antiguo y no cogen el día festivo la mitad de los vecinos. Y por dichas causas he hecho traza y condiciones que son las siguientes:

1 Primera condición es que el maestro en quien se rematase dicha obra ha de ser de su obligación el demoler todo el cuerpo de la iglesia desde el número 3 hasta los pies de dicha iglesia, abrir sus cimientos y plantarla con la tirantez de la Capilla Mayor y con el grueso de 4 pies los dos lienzos del sol de medio día y norte y el testero del poniente con cinco pies y medio hasta el superficie y piso de la tierra. Y desde allí subirán las paredes con el grueso que demuestra la planta que son tres pies y medio para el de medio día y norte y la del testero con cinco hasta la coronación de dicha iglesia que son veinte y seis

pies.

2 Segunda condición es que se han de plantar ocho pilastras y dos retropilastras según van demostradas en la planta, echándolas sus zócalos de piedra labrada con su media caña. Y dichas pilastras han de levantar hasta el movimiento de arcos y formas catorce pies. Y se ha de hacer y coronar dichas pilastras con una imposta de yeso conforme va demostrada en la traza. Y dichas pilastras han de ser de mampostería bien unidas con las paredes.

3 Tercera condición es que se han de coronar las dichas paredes con un rafe [raje] de teja según esta convidado con la Capilla Mayor.

4 Cuarta condición es que se ha de armar el tejando echando los nudillos y suelas y vigas de aire de cuarta y tercia de nueve a nueve pies que todas ellas son seis arrimando la última al testero del campanario por el suelo de la garita de dicho campanario. Así mismo se han de echar cinco tijeras de a cuarta y sesma. Así mismo se han de echar sobre suelas o estribos rebajando a las vigas de aire lo que fuese necesario para encajar los dichos estribos. Y han de tener de grueso o cuarta y sesma. Y se han de clavar todas las cabezas de las vigas donde empalmar los estribos con estacas de hierro de media vara de largo que pasen estribo, viga y suela. Así mismo se han de echar unas sopandas a la mitad de la tijera para que descansen y no bajen los pares que serán de tirantes ordinarios. Y se ha de enripiar todo el tejado con buena ripia. Y todo ello bien clavado con la clavazón conveniente. Y los dichos pares han de ir bien embarlados en los estribos.

5 Quinta condición es que se ha de tejar todo conforme arte cogiendo bocas tejas, cumbre y caballones con buena cal o yeso.

6 Sexta condición es que la portada que hoy tiene la dicha iglesia se ha de volver a plantar donde va demostrada advirtiendo que se le han de echar unas hiladas de piedra en su planta por estar comidas y gastadas.

7 Séptima condición es que se ha de plantar la espadaña con lo largo que demuestra la traza con el grueso de cuatro pies hasta la coronación del primer cuerpo. Y el segundo ha de tener de grueso tres pies dejándole medio pie acabado sobre la imposta. Y se ha de plantar dicha espadaña sobre la pared del número cuatro. Y sobre las esquinas se han de plantar dos bolas en los números dos 2 correspondientes a las que van demostradas en dicha espadaña. Y el cerramiento y coronación de la dicha pared se ha de echar una imposta que es donde está el número 5. Y dicha espadaña ha de ser de piedra labrada por dentro y fuera. Y se ha de echar su cruz y veleta de hierro conforme va ahí demostrado en el diseño.

8 Octava condición es que se ha de coger una garita sobre la penúltima viga con la altura y ancho necesario para que quede cubierto el primer cuerpo de la dicha espadaña. Y ha de ser armada la dicha garita de madera y tabiques dejando en dichos tabiques unas tronerillas al saliente para que salgan las voces de las campanas. Y en dicha garita se ha de hacer su tejado a dos aguas una al norte y otra al medio día con advertencia que los tabiques han de ser de yeso.

9 Novena condición es que se ha de hacer una tribuna echando una viga de cuarta y tercia. Y dicha viga ha de entrar sus cabezas en las pilastras penúltimas a nueve pies de alto que van señaladas con el número 9. Y desde dicha viga se fundará su suelo entrando cuartones bien labrados que entreguen en la pared de la espadaña bien entrablando de buena ripia bien labrada y junteada. Y los dichos cuartones se han de echar de tercia. Declaro así mismo se ha de hacer una escalera de cuatro pies y medio de ancho con sus peldaños de madera. Y se ha de plantar donde más convenga para subir a la dicha tribuna. Y se ha de solar de yeso toda ella. Y se le ha de echar su balaustrado de madera torneada. Y así mismo se ha de hacer una división sobre dicha tribuna de tres pies de

ancho con un tabique de hieso. Y se le ha de hacer su escalera de yeso y los peldaños de madera para subir a las bóvedas y campanario.

10 Condición es que se han de hacer tres ventanas de piedra labrada con el ancho de dos pies y medio y cuatro pies y medio de alto de piedra labrada por la parte foral y por dentro de mampostería y yeso. Y se han de plantar sobre la imposta del blanqueado los arcos.

11 Es condición que se han de hacer cuatro bóvedas por arista conforme van demostradas en la traza de yeso bien guarnecidas de yeso pardo y blanco. Así pilastras y paredes como bóvedas. Y por la parte de arriba se han de dar de llana a las dichas bóvedas.

12 Es condición que en el ochavo se ha de hacer un cascarón con sus lunetos según va demostrado en la traza guarnecido en la misma conformidad que las bóvedas advirtiendo que en lo que toca a la capilla mayor desde los dentellones del número 3 no se ha de tocar a la armadura porque está bien hecha. Lo repito, retejarla.

13 Es condición que el maestro se ha de aprovechar de todos los despojos y aprovechar los que fuesen bueno para la obra. Así mismo ha de pagar todos los gastos que se ofreciesen y fuese costumbre hasta el día del remate. Así mismo ha de hacer el yeso, quemarlo y machacarlo y cernirlo a su costa.

14 Obligación del lugar es el poner los acarreos al pie de la obra como es yeso, piedra, cal, agua y tierra y todo lo necesario. Acarrear la piedra y cortar la leña y acercarla para las caleras y hornillos de yeso. Y vale dicha obra a lo que Dios nuestro señor me ha dado a su entender diez mil y seis cientos reales de vellón. Y en la dicha cantidad me obligo a ejecutar dicha obra. Y lo firmo en Cuenca en treinta y un días del mes de marzo de mil setecientos y veinte años.

Fernando Fernández [Rubricado]

DOCUMENTO 12.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1186-B / 1. Sin foliar.

[Belinchón. 1722]

Valoración final de Fernando Fernández de las obras que había realizado el maestro de obras Gil García Guijarro en la parroquia de Belinchón siguiendo las trazas y condiciones que anteriormente había dado Luis de Artiaga.

Digo yo Ferndo Frz the de Mrto maior de obras deste obpdo como por mandado del sr Dn Gabriel Hordonez Baldes y Rocha cavo de el orden de Calatrava, canonigo Doctoral de la sta Yglesia Cathedral de esta ciud de Cuenca Provor Genr en ella y su obpdo = he passado a la villa de Belinchon a ver y reconozel los reparos q se an echo en la yglesia Parroql de ella por Gil Garcia Mro de Albañileria desta dha ciud para lo q lleve las condiziones origles echas por Luis de Artiaga Mro Mayor de obras deste dho obpdo y con asistencia deel Maymo de dha Parroql el qual fue por su misma vista leyendo cada condizion de por si. Y en la prima q se le m^{da} a dho Gil Garcia desarme y desaga todo el texado e la capilla maior y partte de los coraterales y que eche tres vigas de terzia en quatro nuevas. Y asi mismo q eche tres tijeras sobre dhas vigas y dhas tixeras q fuesen devantadas a nivel correspondientes a las demas de la yglesia. A echado las vigas conforme a su obligaz^{on} y las tijeras no a podido echarlas según se le manda por razon de q si se executara conforme la dha condizion quedava el copette del presbiterio toan rapido que hera nezesario clavarlas tejas o haver dejado ostigo donde nazen o enbarban las limas q fuera dejar zenso a la yglesia por q se originavan daños por los aires y aguas. Y en dha condizon a cumplido pues no a quitado ni a añadido deel gasto de su trabajo

cossa alguna. Y asi digo q en ttodas las demas condiznes a cumplido excepto q un cordonzillo q havia de echar sobre la fila de las Bocas tejas, no lo a echo. Y asi mismo a faltado el echar el grueso en una lima tessa al saliente por q havia de ser de terzia en quadro como consta por dhas condiznes y no tiene mas de quarta y sexma la q es sufizientte por ser el tramo cortto. Y no obstantte se le debe rebajar ochenta Rs de su rematte por haverse escussado quatro dias de trabajo dos ifiziales y dos peones a razon de veynte Rs por dia q hazen dha cantid. Esto es lo q declaro a lo q Dios nro señor me a dado a enttender. Cuenca y henero Diez de mil settezos y veynte y dos aos. Y lo firme.
Fernando Fernandez [Rubricado]

DOCUMENTO 13.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 38. Fol. 1.

[Villarrubio. 1725]

Declaración del Teniente Antonio de Artiaga donde se insertaron las condiciones para cubrir con bóvedas el templo parroquial de nuestra señora de la Asunción de Villarrubio.

Y en vista por auto que proveemos mandamos que el Maestro Mayor e obras de este obispado o su teniente pasase a la dicha villa y reconociese los gastos de la obra que se pretendía hacer en su iglesia parroquial por dicho mayordomo expresando con claridad las porciones con que debían contribuir los interesados en su tercia. Y para ello se librase mandamiento en forma. Y habiéndose así ejecutado por Juan Antonio de Artiaga, Teniente de Maestro Mayor de obras de este obispado, se hizo la declaración que es del tenor siguiente. Digo yo Juan Antonio de Artiaga, Teniente de Veedor y Maestro Mayor de obras de este obispado, que de orden del señor licenciado don Francisco Aroa y Busto, dignidad y canónigo en la santa iglesia catedral de esta ciudad de Cuenca, Provisor General en ella y su obispado en cumplimiento de lo mandado pasé a la villa de Villarrubio y reconocí con todo cuidado su parroquial en orden al pedimento hecho por el mayordomo de dicha parroquial. Y he hallado el cuerpo de la iglesia a tejavana con bastante indecencia y juntamente, la tribuna próxima a arruinarse. Y habiendo visto y registrado las paredes principales sobre que se pretenden hacer las bóvedas, las he hallado con bastante suficiencia para poder ejecutar dichas bóvedas las cuales se ejecutarán con las condiciones siguientes:

Primera condición ha de ser que el maestro que ejecutase dicha obra sea de su obligación en dicha distancia de cuerpo de iglesia haya de repetir en cuatro bóvedas sacando sus pilastras. Han de ser en la conformidad de la hoy tiene convidando a que dicho cuerpo de iglesia haya de repetir, que es la obra que se pretende hacer, jugando en sus géneros de pilastras con sus fondos y resaltos y movimientos de arco que hoy está ejecutado exceptuando que los que hoy se han de ejecutar han de ser de buena rajola pilastras y arcos haciendo donde se ejecute o correspondan dichas pilastras de tercio en tercio sus rosas en la pared para que queden incorporadas dichas pilastras con dicha pared. Y para quitar las humedades correrá el zócalo en la plana superficie del que viene a dichas pilastras y arco ejecutado. Y dicho zócalo ha de ser de piedra labrada a nivel del de la dicha pilastra con sus zócalos. Y esto se entiende en cuanto al zócalo. Y en cuanto a pilastras han de ser como se dice arriba de rajola y arcos y bóvedas.

Segunda condición es que dichas bóvedas han de ser por lunetos haciendo sus formas y fajas como las de la Capilla Mayor. Y que corriendo la cornisilla a imposta que arco que viene de la Capilla Mayor todo el cuerpo de iglesia siendo sus resaltos en las pilastras

como se dice arriba de dicha Capilla Mayor diferenciando que ésta ha de ser de yeso que la de la Capilla Mayor es de piedra labrada con los arcos.

Tercera condición es que respecto de no haber quedado dichas paredes con grandes rompimientos se echen dos claraboyas en la parte que más convenga para dar luz a dicho cuerpo de iglesia. Y dichas claraboyas por su diámetro tendrán media vara en lo interior de la pared y así por de fuera como por de dentro han de estar bien esgarradas [¿?] para que cojan bastante luz. Y por la parte de fuera sean de piedra labrada hasta la mitad de dicha pared y por de dentro yeso y como llevo dicho, bien rasgadas.

Cuarta condición es que se derribe la tribuna y se vuelva a hacer nueva. Y para dicha ejecución comprará el maestro una viga de largo de la iglesia que con lo que ha de entrar de un lado y otro en la pared que su largo será treinta y dos pies y recio tercia en cuadro. Y ésta la sacará quince pies fuera de la pared de la torre. Y para el piso o suelo se echarán diez y nueve cuartones. Y estos han de estar labrados por tres caras y hacerles su acanaladuras para hacer una bovedillas. Y se clavarán con la viga dicha. Y de lado entrarán en la pared de la torre echando su suelo. Y se echará una vigueta sobre la viga del propio largo para cogerlos balaustres de dicha tribuna echando si estuviese rompidos algunos balaustres. Y haciendo su escalera castellana donde más convenga con sus dos tiras y los escalones no levanten más de cuarta con sus peldaños. Y en plomo de dicha tribuna en medio se eche una columna de piedra labrada sacando su cimiento de cal y canto y su basa y chapitel toscano. Y en esta conformidad bien tabicadas dichas bóvedas y dadas de llana con yeso pardo y blanco. Juntamente dicha escalera y lienzos de pared en la conformidad que tiene la Capilla Mayor me parece quedará con decencia y haya de ser de obligación del maestro, como lo demás, el dar llana con yeso pardo las bóvedas por lo alto porque quedando tabicado en tosco, si cae alguna gotera, se manchan las bóvedas.

Quinta condición es que el maestro ha de comprar toda la madera que sea necesaria en el pinar donde más a cuenta le tenga. Y clavazón, sogas, espuertas y cantaros y todo lo demás que sea necesario (en el pinar digo sacar la piedra labrada para los zócalos y columna y claraboyas en las canteras que convengan a una y otra parte. Y ha de pagar la vista y revista del Maestro Mayor. Y sea de obligación del maestro el cerrar un hueco que se hizo para un nicho de un retablo en un colateral de dicha Capilla Mayor.

Sexta condición y obligación de la villa es que haya de conducir todos los materiales al pie de la obra como los mencionados arriba, de traer la madera, sogas, clavazón y cántaros como también ser obligación de la villa el sacar el yeso y armar hornillos y cortar leña y quemar dichos hornillos, machacar y cerner el yeso así de ercina [¿?] como de arnero [¿?], traer agua todo al pie de la obra y sacar y traer la rajola y yesones que sean menester para dichas bóvedas y pilastras y arcos, y dar la cal amasada al maestro al pie de la obra sin que el maestro en esta sexta condición tenga que hacer más de lo expresado en esta condición por haber convenido la villa en dicha condición por el deseo que tienen de que se ejecute dicha obra.

Séptima condición es que el maestro se haya de aprovechar de la madera vieja y despojo de la tribuna. En esta conformidad con dichas condiciones ejecutado en la propia conformidad que va expresada a lo que dios me da a entender vale dicha obra tres mil reales de vellón. Esto es lo que declaro so cargo del juramento que tengo hecho. Y lo firmo en la ciudad de Cuenca a primero de enero de mil setecientos y veinte y cinco años.

Juan Antonio de Artiaga.

DOCUMENTO 14.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1186-B / 1. Sin foliar.

[Valparaíso de Abajo. 1726]

Valoración final de Juan Antonio de Artiaga juzgando lo obrado por el maestro Manuel Pérez en la reforma de la torre de Valparaíso de Abajo.

Digo yo Juan Anttonio de Artiaga Theniente de Maestro Mayor de obras de este obispado = que de orden del señor Lizdo Don Manuel de Montoia y Zarate Colegial huesped en el Mayor de Santa Cruz de Valladolid Provisor General en esta ziudad y obispado de Cuenca = en cumplimiento de lo mandado por su merzed pase a la Villa de Balparaíso de abajo a ver la obra de la torre de su Paroquial la que a exequitado Manuel Perez Maestro en quien se remato dha obra. Y aviendola visto y reconocido con todo cuydado y juntamente la traza y condiziones, e allado a cumplido en su altura como lo que estaba a su cargo con toda fortificazion = Aunque a faltado según la traza y condiziones que dize sean las esquinas recortadas las que no a exequitado. Y en reconpensa desto que a faltado soi de parezer retege todos los tejado de la iglesia a manta abierta cojiendo las bocastegas y cabalones y estios bien con yesso o cal. Y con esta diligenzia me parece satisfazera lo que a faltado.

Asi mimo a faltado dho maestro en la escalera en los balaustres del Pasamano los que dize la condizion sean quadrados con sus espigas abajo y arriba abriendo seis mortagas abajo en el peldaño del piso y ariva en el Pasamno quedando la espiga de dhos palos metida ariva y abajo. Y esta diligenzia no la tiene echa dho maestro estando oy los palos sin espigar ni clabados que tirando con la mano se quitan.

Asi mismo a faltado dho maestro en correr un poco de cornisa de yesso y blanquar en el coro con otro poco que falta de blanquear la capilla del bautismo. Y coger el estio del tejado en el lienzo o lienzos de torre que no estan cogidos. Y executado lo dho traiendo zertificazion del señor cura o theniente abra cumplido dho maestro con lo que estaba a su cargo según la traza y condiziones. Esto es lo que declaro debajo del juramento que tengo echo y a lo que Dios me da a entender. Y lo firmo en Quenca a seis dias del mes de junio de mil setezientos y veynte y seis.

Juan Anttonio de Artiaga. [Rubricado]

DOCUMENTO 15.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 22. Fol. 7.

[Moya. Parroquia de santa María. 1727]

Declaración del Teniente Juan Antonio de Artiaga con las condiciones para reformar la torre y cuerpo de campanas de santa María de Moya.

Digo yo Antonio Artiaga, Teniente de Veedor y Maestro Mayor de obras de este obispado, que de orden del señor (Provisor) Licenciado don Manuel Montoya y Zárate, Colegial Mayor en el de Santa Cruz de Valladolid, Provisor y Vicario General de esta ciudad y obispado de Cuenca, he ido a ver y reconocer la nueva quiebra de la torre de la parroquial de santa María de la villa de Moya. Y habiéndola reconocido el año pasado de setecientos y veinte y seis atendiendo a lo que es de mi obligación debajo del juramento que tengo hecho y en favor de los señores interesados consideré hallarse los dos lienzos de pared suficientes para poder servir hallándose perpendiculares a plomo sin demostración de quiebras así por fuera como por dentro. Y con la ocasión de haber demolido el maestro en quien se remató la restante obra de estos lienzos que llevo

referidos que no eran de su obligación, se hallan lo interior de la pared sólidos y sin macizar y lo macizo es de yesones y tierra por cuya razón no puede el maestro cargar sobre ella para cuya ejecución se han hecho las condiciones del tenor siguiente:

1 Primera condición es que en el lienzo de poniente a donde se ha de poner la espadaña se demuela a nivel de la coronación del caracol. Y se formará otra vez su pared con los recios de seis pies labrando la propia esquina que hoy tiene bien ejecutado con buenos tizones y buena mezcla de cal. Y desmontado como llevo dicho a nivel de la coronación de dicho caracol se barrera lindamente la pared y regará con agua. Y luego se monteará la pared con buenas montadas de cal que entren en las concavidades.

2 Segunda condición es que en el suelo de campanas deje por el lado de dentro y fuera su deja [¿?] con el grueso del cuerpo de campanas según y cómo está trazado en la primera planta, echando por fuera el talud como tiene obligación en la primera traza todo alrededor de los tres lienzos de la torre.

3 Tercera condición es que se demuela el lado de pared del lado del norte a donde se hallaba el cimbalillo. Y a nivel de dicho suelo de campanas se eche una cadena de vigas sesmas con ventajas. Y que entren dichas vigas una vara en el macizo de la pared bien empalmadas y clavadas. Y las vigas han de ser cinco puestas en las cuatro esquinas las cuatro y la otra se ha de repetir en el tabicón del norte con el propio recio para dar la fortaleza para lo que necesita subir a nivel de la coronación del cuerpo de campanas.

4 Cuarta condición es que a nivel del suelo raso que tiene obligación en la primera traza se eche una viga de terciá en cuadro entrando en lo interior de las dos paredes una vara. Y que arrime bien al tabicón van cogidas con yeso y en plomo de dicha viga. Se eche un arco de rajola bien guarnecido de yeso y ha de remontar por encima del que hoy está ejecutado en la pared de la iglesia. Y se le haga su imposta con su escocia, filete y media caña y su collarino debajo. Y lo mismo se ha de ejecutar en el otro de la entrada de la iglesia, bien amaestrado y blanqueado haciendo sus fajas en las roscas y pilastras, dándole al arco no menos que media vara.

5 Quinta condición es que se deshaga la brancada del la puerta del coro. Y dicha puerta del coro se macice por ahora bien con yeso para sostener el empujo del arco toral y ejecutar la brancada que se ejecutará con buenos tizones o llaves hasta salir de la armadura del tejado. Y de allí a arriba de la esquina es de obligación del maestro en quien se remató la obra antecedente.

6 Sexta condición es que en el lienzo del medio día se ejecute el nicho del cimbalillo con buenas piedras toba bien labradas siendo de piedra labrada todo el macizó de pared. Y de frente no tenga menos de media vara con buenas dovelas. Y echar donde corresponda su impostica. Y de alto del nicho ha de ser de siete cuartas de alto y tres de ancho. Y en esta conformidad bien ejecutado a toda satisfacción con buena piedra y buena mezcla de cal vale dicho reparo de lo que dios me ha dado a entender debajo del juramento que tengo hecho, cuatro mil y ochocientos reales de vellón. Y lo firmo en la ciudad de Cuenca a quince de septiembre de este año de mil setecientos veinte y siete.

Juan Antonio Artiaga.

7 Séptima condición es que el maestro en que se rematase ha de ser de su obligación el pagar vista y revista y demás gastos del oficio que a él corresponda.

Juan Antonio de Artiaga. [Rubricado].

DOCUMENTO 16.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1136-1. Sin foliar.

[Tarancón. 1729]

Declaración del Teniente de Maestro Mayor de Obras Felipe Bernardo Mateo valorando las obras que había realizado Luis de Artiaga -Maestro Mayor- y que restaba por hacer para darlas por terminadas.

Digo yo Felipe Bernardo Mateo, teniente de veedor y maestro mayor de obras de este obispado, que con asistencia de don José Solera García, presbítero de la villa de Tarancón y mayordomo de la fábrica de su parroquial he visto la obra y reparos de la torre y bóvedas, frontis y demás que en ella ha ejecutado Luis de Artiaga Assas maestro mayor de este dicho obispado según y cómo el señor provisor y vicario general de él por el despacho antecedente me manda. Y habiendo reconocido con cuidado y con el que requiere el arte todos los cuerpos parciales que componen el total de la obra hallo que el dicho maestro ha cumplido con lo que ha sido de su obligación. Y como diestro artífice ha obrado con magisterio acreciendo mejoras en donde le han parecido útiles y convenientes para la obra como también omitiendo claros y roturas en donde no las contempló por necesarias. De su acertada determinación resulta el no haber atormentado las paredes antiguas. Según y cómo en donde convenga expresaré para cumplir con puntualidad lo que por el dicho despacho se me manda protestando como protesto el no ofender a la seguridad de la obra pues desde luego la apruebo por firme y segura en aquello que el conocimiento humano puede asegurar y al que dios nuestro señor me ha dado a entender. Y pasando a distinguir la utilidad y conveniencia de mejoras y estribos y si son convenientes digo que habiendo reconocido con cuidado la quiebra que manifiesta la pared de oriente no la contemplo por cosa sustancial y menos hallo que la causa esté pendiente pues esta fue anterior y al tiempo de demolerle un estribo para agregarle la nave que mira a medio día con cuyos golpes y defalques hizo el natural asiento contra lo entonces nuevamente fabricado por que en interin que este no hizo su enjugo no le sirvió de estribo ni defensa que le supliese por el anteriormente mencionado lo que hoy sirve. Y siendo cierto que el desplomo que en dicha pared se halla no excede ni llega a los gruesos que la mampostería de que se compone la superficie tiene. Y que aunque lo fuera el arte nos permite mayores gravedades repisadas se saca por preciso no ser peligroso pues la experiencia de ver las dovelas de la portada que en ella hay desvueltas y rebajadas. Y que la demás porción que carga sobre ellas no le siguen nos desengaña además de que el arco escarzano que por la parte interior tiene dicha portada tenía el mismo defecto de hallarse las piedras rebajadas y éstas muchos meses a que se levantaron, acuñaron y cogieron y no ha vuelto a hacer sentimiento siendo así que recibe la mayor parte de su grueso pues aunque la quiebra ha pintado por la parte interna, porción apenas perceptible, ésta es causa de no haberla enchufado y rajado. Y que el blanqueo no puede suplir por esto y además de no hallársele encuentro que parte superior o inferior desplome y que este se pudiera experimentar si amenazara ruina con el motivo de haberle cabeceado y cargado nuevamente el frontis, el que no ha hecho la menor mención ni sentimiento por todo lo cual me parece no ser útiles ni esenciales los estribos que en este efecto estaban destinados porque sin ellos está segura y consistente la referida fachada a cuyo dictamen se arregla el maestro que ha omitido el ejecutar.

De las mejoras que ha hecho separaré las que no son contundentes por los interesados como son las pechinas que en la coronación del cuerpo de campanas ha elegido para recibir la aguja en caso que la quieran echar. Y a su continuación ha hecho cuatro

desaguaderos en las cornisas. Y a éstas les ha labrado los sobre lechos con oblicuidad o vertiente para que expelan las aguas caso que se le eche dicha aguja cuyo precio que es trescientos reales [300 reales al margen] lo menciono a fin de que el dicho maestro pueda repetirlo contra quien se lo haya mandado como también dos bolas que ha echado en el frontis que valen cien reales [100 reales al margen] las que contemplo de pura voluntad. Y pasando a las precisas, útiles y convenientes para la obra son como siguen: en el pie de la torre ha revocado y repretado con un estado de alzado por lo que le considero veinte reales. En este ha echado una esquina de piedras de sillería que componen hasta unas ocho varas que con asiento le considero ochenta reales. En la elección de escalera que sube al coro ha hecho doce escalones de piedra labrada con bocel que contendrá hasta unas treinta varas por lo que le considero doscientos y setenta reales advirtiéndole que lo que era de su obligación lo rebajo y rebujo por el aumento de haber hecho de yeso toda la escalera hasta el piso del coro. En el frontis de la fachada de occidente ha remetido la cornisa todo el desplomo de la pared y peinados sus mampuestos y vueltos a revocar por lo que le considero cien reales. En el dicho frontis se ha engrosado el cal y canto medio pie. Y en el ángulo que entre éste y la torre forman ha hecho un estribo que recibe la viga de aire y canalón como también cuatro vigas de cuarta en cuadro que ha puesto en los tercios de los arcos del cuerpo de la iglesia para ayudar a detener el cimbreo que hacen las vigas madres antiguas por cuyos tres reparos precisos le considero ciento y cincuenta reales que junto con todos los demás que conducen a los interesados suman y montan seiscientos y veinte reales [620 reales al margen].

Así mismo declaro haber medido los estribos por la regla que generalmente se practica en los avances y tanteos. Y tienen un mil y noventa y nueve pies y medio cúbicos de piedra de sillería que se había de labrar a picón como también seiscientos y cincuenta y seis de mampostería que hacen seis estados y medio y diez y nueve pies de cal y canto los mismos que necesitaban para cimientos y macizar sus rectos si se hubieran ejecutado que adelantando a esto rozas, andamios y asiento valen en cargo y descargo de mi conciencia tres mil cuatrocientos y cuarenta y ocho reales y medio de vellón los mismos que se le deben rebajar del importe de esta obra. También se le deben bajar ciento y treinta y dos reales de vellón del importe de dos ventanas que eran de su obligación y no las ha ejecutado con circunstancia que no las bajó por entero por haber macizado el hueco de la una y que en esto le considero trabajo. Más se deben agregar a estas posturas ochenta reales de vellón por el coste y trabajo que hubiera tenido en hacer unos fajeados recalados en las enjutas del arco del coro porque aunque no ha vaciado las pilastras de él se lo conmuta por una rosca de moldura que en dicho arco ha labrado además de lo que era de su obligación.

Todo lo cual junto con los tres mil cuatrocientos y cuarenta y ocho reales y medio mencionados hacen tres mil setecientos y sesenta reales de vellón que rebajados de estos los seiscientos y veinte reales que importan las mejoras precisas resultan y quedan en favor de los interesados tres mil y cuarenta reales y diez y siete maravedíes de los que, con beneplácito del señor provisor, se podrán ejecutar los reparos precisos inexcusables siguientes:

Que en el testero de la capilla mayor por la parte de oriente se reconozcan dos quiebras motivadas de una causa de desplomo que a no poner pronto remedio se experimentará su total ruina. Y para que no suceda se echaran tres tizones en cada una repartidos en tercios de vara a vara separados cada uno. Y que estos sean de vara de largo, media de alto y dos pies de lechos manifestando las quiebras, bufándolas y enrajándolas y motearlas para su ligazón y seguridad como el arte lo requiere.

También es reconocido ser preciso en la capilla mayor a los arranques de la bóveda

echarles tres botareles o lengüetas para que resistan el empujo de la gravedad de su peso pues aunque en otras ocasiones los ha tenido hoy por haberles faltado se ha manifestado quiebra y sentimiento y estos serán de la misma forma que hoy existe.

Así mismo es necesario el levantar las dovelas de la fachada de occidente que como arriba digo se hallan rebajadas. Y estas aseguradas, rehundidas. Y para que no desdiga ni afee limpiar, raspar o trinchar todo lo demás de la portada. Algunos reparos contesta el maestro mayor que en dicha villa se halla. Y habiéndoselo hecho cargo de que como no los mencionó cuando fue a reconocer que hacer traza me respondió que por no amontonar dificultades o imposibilitar lo que hoy se halla ejecutado no lo hizo. Y siendo inexcusables los referidos reparos por seguridad y permanencia en daño de mi conciencia no puedo omitir el declararlos. Y aun si este dinero alcanzara a más (que no dudo que con la buena administración de los dichos don José Solera y García presbítero mayordomo actual de dicha parroquial dejará de alcanzar) se podrán cubrir de teja los estribos de toda la circunferencia de cuerpo de iglesia y capilla mayor. Y a la corriente de los tejados de las naves inferiores abrirles rozas a dichos machones e introducirles tejas que guarden y resguarden y no dejen ostios porque por esto se recalán las aguas y se introducen a los carcanoles de las bóvedas con los que para una ruina los pone en contingencia. Así lo siento y declaro bajo del juramento que tengo hecho y a lo que dios nuestro señor me ha dado a entender. Y lo firmo en Cuenca a catorce días del mes de diciembre de mil setecientos y veinte y nueve años.

Felipe Bernardo Mateo [Rubricado]

DOCUMENTO 17.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 31. Expediente 8. 8. Fols. 1 r. y 1 v.

[Cuenca. Coronación del retablo del Altar Mayor de la Catedral. 1747]

Declaración con las condiciones para confeccionar nueva coronación para el retablo del Altar Mayor de la Catedral compuesta por el Teniente de Maestro Mayor de Obras Felipe Bernardo Mateo.

Condiciones con que se ha de ejecutar la coronación y el remate del altar mayor de la santa iglesia catedral según y cómo se demuestra en la traza que se presentó y aprobó el cabildo el día 9 de febrero de la fecha arreglándose en todo y por todo a la uniformidad del retablo mayor y son como siguen:

Primera condición es que se ha de ejecutar de pino, madera seca y ese beneficio se logrará sacándola de los almacenes de la iglesia por su arreglado precio, el que pagarán los maestros de la obra.

Item que todas las juntas que se han de hacer así para respaldo, cartelones, figuras se han de embarrotar por su trasdós para unir las unas con otras. Y las sobre puestas para los medios relieves bien atarugadas y clavadas excediendo en lo posible el arte para su seguridad, obrando con esta precaución las contingencias que la experiencia ha demostrado.

Item que el cajón donde ha de estar la beatísima Trinidad ha de tener de fondo pie y cuarto uniformemente con todos los del expresado retablo y que no ha de volar fuera del brazo, nube ni ropaje. Y las figuras del padre, hijo y señora han de tener de alto una vara cada una sentadas como se demuestran de forma que medidas por sus rostros o cabezas anatómicamente tuvieran vara y media, proporción suficiente para distinguirlas a la distancia de su elevación.

Item que todo el nicho con su ornato de cornisa volteada y remate no ha de levantar más

que hasta llegar al vidrio pintado con el santo Cristo, se entiende que mirado desde el entrecoro, no se oculte el crucifijo, advertencia que para los lados es superflua respecto de que los arbotantes se han de quedar muy inferiores. Y dicho nicho ha de ser enlazado y ensamblado con todo arte, ancho de los costados medio palmo en cada lado para que la orla o ranla que lo circunda no oculte nada del misterio que en él se ha de poner.

Item que la cornisa que se ha de hacer ha de ser apeinazada y ha de llevar tablero encima unido que le sirva de miembro como si fuera sotabasa para que el escopleado reciba las espigas de la obra superior. Más ha de llevar nueve manezuelas (tres en cada tocino) que lleguen a ensamblar con unas vigas que están puestas sobre dicho retablo en las que cargará la mayor parte de la gravedad de la nueva obra. Y dicha cornisa en su peso por el trasdós con rebajes se le acoplarán los recalados de sus espacios uniformes a todos los demás. Y con la misma similitud se ejecutarán los bastages que insertes con el árbol de David con sólo troncos y hojas. Irán a finar con la nube en que está nuestra señora pues aunque en la traza se demuestra dos reyes, con los últimos con que hoy acaban los árboles de los dos lados.

Item que los recalados que demuestran las cartonas han de ser correspondientes en su género de obra respectiva a todos los que van expresados todo bien ejecutado, asegurado y unido y conforme arte.

Item que el maestro o maestros que lo han de ejecutar sean obligados a fijarlo de su cuenta y a su costa en su puesto excepto que la iglesia, como dueño de la obra, ha de dar los hierros que se ofrezcan para ello, trabajados hasta en clavo, plomo el que se necesite, madera y sogas para los andamios, quitar y volver a poner las vidrieras de ventanas que conduzcan y toda la operación incluyendo lo expresado lo han de pagar los maestros con más encolar y repasar todas las piececillas que están quebradas en todo el retablo. Y además, todo lo que por descuido sobrevenga al fijarlo. Y finalizado han de volver la madera a su puesto.

Item que la obra se ha de dar concluida y puesta en la sala del moral para el día quince de mayo próximo que vendrá para que aprobada por maestro de la satisfacción del señor don José Sánchez de Cabezón, canónigo y obrero de la fábrica, pueda este disponer de dorarlo y estofarlo por los maestros que gustase a costa de los caudales de dicha fábrica. Y concluido desde allí lo han de llevar y poner en su puesto según va expresado.

Y con estas condiciones y traza nos hemos convenido y ajustado don José Cabezón como tal obrero y nosotros don José Villarreal artífice escultor y Felipe Bernardo Mateo maestro de obras de esta santa iglesia y su teniente que la hemos de ejecutar de nuestra cuenta, según y cómo en ella se contiene por precio y cantidad de tres mil reales de vellón pagaderos en esta forma: seiscientos reales de vellón de contado para comprar madera y dar principio; ciento y sesenta y seis reales de vellón por cada una de las doce semanas que medias desde hoy día de la fecha hasta el de la entrega y recepción que son 26 de febrero, 5, 12, 19 y 26 de marzo, 2, 9, 16, 23 y 30 de abril y 7 y 14 de mayo; y los cuatrocientos y ocho restantes de ellos se han de retener. Doscientos para cuando se fije y los 208 se nos han de entregar cuando se revise y apruebe antes de dorar advirtiendo que la visura ha de ser a costa de dicha fábrica. A todo lo cual nos obligamos recíprocamente cada uno respetuosamente en toda forma de derecho con nuestras personas y bienes a su cumplimiento. Y para que conste lo firmamos junto con dicho señor obrero en Cuenca a diez de febrero de mil setecientos cuarenta y siete años.

Felipe Bernardo Mateo [Rubricado]

José Villarreal [Rubricado]

José Sánchez de Cabezón [Rubricado]

DOCUMENTO 18.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1146-48. Sin foliar.

[Arrancacepas. 1717]

Declaración de don Bartolomé Ferrer donde se contienen sus recomendaciones para reformar la Capilla Mayor de la parroquia de Arrancacepas.

Abiendo pasado a esta Villa de Arab Cacepas de orden del S. D. Diego de Pedraza, Cura de Bolliga y esta parroquial a ber y riconocer las quiebras que tiene la Capilla mayor desta yglesia. Digo y declaro que segun Dios me da a entender dha Capilla amenaza Ruina por la flaqueça y debilidad de los zimientos que respecto de estar a la falta de un yeso expuestas a la injuria de las muchas umidades que expide y necesitan abrigos en acer que sea tosca y poco fundamento quatro pies para asegurar y afiançar las paredes de dha Capilla. Y que aunque pudiera acerse un calço quedaba la obra poco asegurada y las paredes que oi tiene tan poco firmes y maltrechas en lo antiguo. Y tambien el parinudillo en partes se a desunido de sus enlaçes amenaçando quiebra por todo lo qual soi de parecer que, en conciencia, debio el maestro que ydeo la planta para el cuerpo de la yglesia dar toda dicha Capilla maior por quiebra y lebantar a un nibel la coronación de todas las paredes. Y en esto ya juntas a un precio cuerpo de yglesia y capilla maior por todo lo qual si se me pidiera declarase el coste de dha Capilla y la forma de su obra me explicara en la manera siguiente:

Se an de hacer nuebas las dos paredes que miran al norte y al oriente de buena mamposteria en la misma forma y manera qui ba el cuerpo de yglesia y con el mismo grueso. Y las esquinas de canteria labrada como las que estan debaxo de la expadaña. Y en los zimientos que se an de profundar quatro pies se a de poner piedra gruesa y lebantar asta una bara concertada a picon para que defienda las muchas humedades y baia con mas seguridad en la pared y lienço que mira al mediodia por parecer estar segura. Se a de hacer una bentana de canteria que corresponda a las del cuerpo de yglesia y lebantar dhs paredes hasta coronarlas con el resto de la obra. Se a de acer el texado correspondiente con el de la yglesia echando dos limas tesas que busquen el vientre del texado a donde une la fila del cuerpo de la yglesia. Se an de echar quatro quadrales en las quatro esquinas de la Capilla maior para que al tiempo de hacer la Capilla lebante mas que el cuerpo de la yglesia para que tenga mas desaogo y ermosura. Se an de echar nudillos, soleras y para recibir el texado aprobechando toda la madera que se pudiese de la capilla. Se a de hacer una capilla por arista sobre las formas y arcos de la misma Capilla con la gracia que lleva el maestro maior Domingo Ruiz quien esta executando la obra. Se a de acer una cornisa a la disposicion del maestro que con arte y gracia hermoste dcha capilla y la bobeda a decir guarnecida con sus faxas y a su aire aciendo un floron en medio blanqueando y jarreando las paredes y bobeda con la mejor disposicion y arte. Y siendo la conduccin de los materiales por quenta del lugar comprandolos el maestro como es visto me parece bale dha capilla areglandome a unos precios moderados, aciendo el adorno de texados como el cuerpo de yglesia en dos mil y quatrocientos reales de bellon executando toda la dha capilla en la forma referida conforme arte y a conciencia. Y asi lo declaro y firmo en la villa de Arancazepas en diecisiete dias del mes de setiembre de mil setecientos y trece años.

Bartholome Ferrer [Rubricado]

[Cuenca. 1716]

Texto manuscrito de don Bartolomé Ferrer donde se contiene un primer esbozo de su tratado *El buen Zelo*.

**EL BUEN CELO, TRATADO
GEOMÉTRICO.**

Dedicado al Ilustrísimo Señor Deán y Cabildo
de la santa Iglesia de Cuenca
por
el licenciado Don Bartolomé Ferrer
cura propio de la parroquial de Olmeda
de la Cuesta y sus anejos.

Año de 1716.

Ilustrísimo Señor.

Habiendo experimentado en diversas obras que he visto ejecutar en diferentes partes, el error en que están los profesores y maestros de cantería, me ha motivado a costa de no poco desvelo y trabajo, el sacar a la luz pública este pequeño don que ofrezco. Y por ser de utilidad al común, espero de la benignidad se digne amparar estos borrones que humildes se acogen al abrigo de su grandeza.

Bartolomé Ferrer. [rubricado]

Se hace en este tratado demostración clara y evidente del error en que están los profesores y maestros de cantería en medir sus piedras, no dando a cada una más que tres pies en su superficie, siendo nueve como se demuestra en la superficie que constituye el ángulo. Y siendo vara cúbica encierra 27 pies.

Y sólo en una cornisa se mide como en una línea; o si no se ve el largo y alto y se reduce a pies en superficie cuadrados. Así Fr. Lorenzo Cap. 75. Fol. 244. 1ª P[ar]t. y Moya Libr. 4 Cap. 4 Art. 1. Fol. 206.

[Se incluyen las figuras 1ª y 2ª]

Se [ha] reconocido practicado este error que se procura remediar en la obra de la ermita de N[uest]ra S[eñor]a del Pinar que de orden del s[eñor]r provisor, se mandó segunda vez reconocer a Fernando Fernández, cantero y teniente de maestro mayor de [e]ste obispado de Cuenca, y está en el oficio d[ic]ha declaración. Dice así:

90 pies.	Tres ventanas de sillería que tienen 90 pies hacen treinta varas.
240.	La cornisa doscientos y cuarenta pies, ochenta varas.
105.	Los zócalos de las pilastras 105 pies, treinta y cinco varas.
148.	Los zócalos del retablo, gradas y tarima 148 pies, hacen

72. varas cuarenta y nueve y un pie.
 Espadaña setenta y dos pies, que hacen varas veinticuatro.
 260. Un cuerpo más de espadaña que tiene 260 pies labrada, que
 ----- hacen varas ochenta y seis a ocho reales la vara.

915 pies. Son los 915 pies a 9 pies cada vara, 101 varas y seis pies.

Saca el declarante 305 varas a razón de ocho reales que
 Son 2440 r[eale]s. No toca a cada pie más que 30 maravedíes
 Y $\frac{2}{9}$ por ser 9 pies una vara de piedra en su superficie.

Prueba infalible:

Pies _____ 915
 A 30 mr. $\frac{2}{9}$ _____ 30 $\frac{2}{9}$

Fracción _____
 27450
 203 $\frac{3}{9}$

 27653 $\frac{3}{9}$

813 Rs. 11 mr. $\frac{3}{9}$

915

2

 1830/9

3 2.3 $\frac{3}{9}$

Protesta.

Parecerá temeridad que no siendo de mi profesión tome la pluma para escribir en materias ajenas de mi estado. Satisfaré este reparo con bastante fundamento para que no se me culpe de atrevido.

Desde mis primeros años me inclinó mi natural a la afición de las artes liberales con tan ardientes deseos de especularlas que no me podía contener en viendo un artífice por tratarle y gustar de preguntarle en su ejercicio. Pasé a la Corte de los Reyes de España con un decente empleo y el tiempo que podía usurparle a mi ocupación lo empleaba en la Compañía de Jesús oyendo las ciencias matemáticas en el Colegio Imperial de la Corte, debajo de la enseñanza de los R[everen]dos P[adr]es catedráticos en estas nobles facultades: el P[adr]e Francisco Petrer y el P[adr]e Diego Kresa; comuniqué con muchos arquitectos, pintores, escultores y personas de genio y [h]abilidad, de quien observé muchas advertencias que no fueron despreciables, pues pude con estos principios adornar mis iglesias con la curiosidad que es notorio al mundo y dar varias disposiciones para fábricas de iglesias, ermitas, retablos y otros adornos en este obispado y fuera de él, y en muchas me [h]an mandado mis Il[ustrísi]mos prelados hacer plantas, tasaciones y dirigirlas al mayor acierto y conveniencia; sea todo y en la mayor honra y gloria de Dios y su S[antí]s[i]ma Madre.

No cause novedad el que adviertan los reparos que se [a]notan en este papel pues siempre me [h]a parecido se excede y mucho, en los avances de las obras y en sus tasaciones, pues es la cantería el principal gasto en las obras y excediendo en los avances y tanteos por el modo que practican en estos parajes, reduciendo los pies así en

los planos como en los sólidos a una vara de sólo tres pies siendo nueve en su superficie sube una obra a precio excesivo por qué se hace al dueño de la obra pagar lo que es una vara por tres varas. Y estos yerros y los que se experimentan en bóvedas, arcos, tímpanos y otras cosas, nacen de no tener los canteros y maestros de esta profesión principios bien fundados en la teoría y práctica de la geometría y aritmética, tan necesarias para dar clara luz a la noble facultad de la arquitectura, que [h]an honrado reyes, príncipes y grandes señores en quien [h]an empleado sus plumas doctísimos hombres para la enseñanza común.

No lo tengan a mal los profesores, que mi deseo es el mayor aprovechamiento y que se excusen gastos en cuanto se pudiese pues es lo principal que tiene a que atender el maestro a quien se encarga [h]aga avanza de una obra para cumplir con su conciencia y obrar con la debida rectitud en su profesión. En la arquitectura militar, es el primer cuidado de los generales y capitanes reconocer por si mismos el coste y gasto que tendrán sus reyes y soberanos en la erección de sus plazas y fortificaciones, antes que los prácticos pongan la mano en su ejecución para excusar el dispendio de los reales erarios en cuanto que no será ajeno de los Ministros de Dios el mirar por el patrimonio de su señor en cuanto sea de su mayor servicio, valiéndose de la razón, doctrina y enseñanza de los doctos en estas facultades que dan la mayor luz para el acierto. Holgareme [h]aber desempeñado el asunto, aunque a costa de no pequeño trabajo, recíbese la buena voluntad con que lo ofrezco.

[En el margen izquierdo]

véase p[or] curiosidad el pentágono Fig. 12ª Fol. 17.

El Buen Celo.

El motivo y empeño para emprender este asunto es declarar y sacar a la pública luz, con evidente demostración, el error que padecen los maestros y profesores de cantería en medir sus piedras, esquinas, basas, superficies, estribos y pilastras con el modo que llaman lineal o vara lineal apartándose de lo científico que enseñan los geómetras, aritméticos, arquitectos y todos los sabios y doctos autores en la profesión de las matemáticas. Por las reglas de medir planos, líneas, superficies y cuerpos por planos, cubos y sólidos para graduar, medir y sacar cada cosa en su especie.

La línea, mide las líneas; la superficie, mide las superficies; el cubo o sólido, mide los cuerpos; guardando las reglas para dar a cada género lo que corresponda con aquella medida famosa que se determina ya sea pie, vara, palmo, estado, paso...

Pues de invertir, mudar y trocar el orden que con tan acertado modo enseñan sapientísimos hombres, se originan conocidos yerros en grave daño de los dueños e interesados en obras. Un lienzo o pared de cantería es preciso para medirla sea por estos tres modos (poco advertidos de los prácticos): por altimetría, por planimetría y por [e]stereometría. Pide su explicación mucha paciencia para la claridad; iremos dando la luz con la mejor forma. [En el margen izquierdo de este párrafo se lee: [Margen izquierdo] Altimetría, Planimetría, [E]stereometría. Pies 16 dedos.

Es cierto que no se puede hacer juicio del valor de aquella pared si no se mide su largo y alto con alguna medida famosa, pues para conseguirlo me valgo del pie V.g. de Castilla que consta de 16 dedos, y cada dedo según Apiano, de cuadro granos de cebada puestos de lado.

Con esta medida veo el largo, alto y profundo del lienzo o pared, y hallo tiene de largo 100 pies, de alto 50 pies, de fondo 5 pies; y esto me enseña la altimetría.

[Al margen]

Lienzo

Largo-----100 pies.
 Alto-----50 p.
 Fondo-----5p.
 Altimetría.

Quiero saber en la superficie cuantos pies cuadrados superficiales tiene, multiplico estas dos dimensiones alto y largo una por otra, y me da cinco mil pies superficiales cuadrados; y esto me enseña la planimetría.

[Al margen]: 100
 50

 5000
 Planimetría.

Busco en este gran cuerpo los cubos o sólidos que, a manera de dado con un pie por lado, tiene y encierra. Y aquellos 5 mil pies superficiales, los multiplico por los cinco pies de fondo que es el grueso de este cuerpo, y salen 25000 pies que tiene y encierra en sí todo el lienzo o pared, que son otros tantos cubos de a pie a manera de dado; y esto enseña la [e]stereometría.

[Al margen]: 5000
 5

 25000
 [E]stereometría.

Con que es visto con clara, evidente y firme demostración que el s[eño]r dueño e interesado que [h]a de pagar aquellos 25000 pies de cantería que [h]ay en el lienzo de 100 pies de largo, cincuenta de ancho y cinco de fondo, cumple, satisface y paga en conciencia y en ley el precio que le ponga a cada uno de aquellos pies que son los cubos, dados o piedras de a pie cuadrado que tiene el referido lienzo. Es proposición innegable.

[Al margen] Concluye con clara evidencia.

Parece vamos formales y que no [h]ay duda en nuestra demostración, saquemos otra en limpio que hace mucho a nuestro caso.

Si yo como medí con un pie quisiera medir con la medida famosa y usual de Castilla, tuviera una línea de tres pies de largo que la llenan 48 dedos, es clara la proposición

[Al margen] Vara 3 pies.
 Tiene 48 dedos.
 Fig. 1ª.

-INFOLIO: Fig. 1ª.

Pared.
 100 p. Largo.
 50p. Alto.
 5p. Fondo.
 Tiene 25000 cubos de pie.

Y si quiero hacer un cuadrado con esta línea, es evidente e incontrastable demostración que haciendo yo un ángulo recto cuyas dos líneas tienen a tres pies y multiplicada una por otra, me forman un cuadrado o superficie cuadrada que encierra nueve pies superficiales cuadrados; tan bien es tan claro como la misma luz.

Luego sigo; en una superficie tengo cinco mil pies cuadrados. Si los quiero reducir a

varas superficiales tendré 555 varas y $\frac{5}{9}$ que es media vara con corta diferencia, dando a cada vara superficial nueve pies superficiales.

[Al margen] $5000 / 9$
555 $555 \frac{5}{9}$

Luego es cierto, claro y evidente que si se hace por otra forma esta reduc[c]ión, en que salgan más varas es error manifiesto y agravio claro y conocido.

[Al margen] error

En estos países practican en este modo con manifiesto error.

Miden los pies superficiales del lienzo y sacan en el ya propuesto cinco mil pies y estos los parten, no por 9 como va demostrado con tan sólidos fundamentos si no por tres que son los pies de la línea sin atender a su cuadrado y sacan 1666 var[a]s y $\frac{2}{3}$ sacando de más 1111 varas y un tercio pie.

[Al margen] $1666 \frac{2}{3}$
555 $\frac{5}{9}$

1111 $\frac{1}{3}$

Véase sí es el agravio de suma consideración; y a no avanzar las obras con este exceso tan manifiesto como bajarán en una obra después de terminada la cuarta parte como se ve por experiencia y se darán bastantes ejemplares. Enseñemos un autor clásico p[ar]a refutar este modo:

El Br. Juan Pérez de Moya. Libr. 4.

Cap. 4 Arti. 1. Geometría Práctica.

Para medir lo macizo o corpulencia del cuerpo (que dicen cubo) se supone que de la manera que Euclides Difin. 1 Libr. 2 supone que todo paralelogramo o cuadrado, rectángulo es contenido debajo de las dos líneas que circundan uno de sus dos ángulos rectos así para medir la corpulencia del cubo rectangular; digo que es contenida debajo de aquellas tres líneas o lados que circundan el ángulo recto, sólido de los cuales tres lados o líneas que componen cada uno de los ángulos sólidos de las figuras corpóreas rectangulares. La una repre[sen]ta el largo del tal cuerpo, la otra el ancho, la otra el profundo que son las tres dimensiones que con todo cuerpo sólido se mide.

Y según esto, queriendo medir el área corpórea de todo cuerpo sólido rectangular, se [h]a de multiplicar el número de medidas de una de [e]stas líneas o lados, por el número de las de la otra; y esto que montare estas dos líneas vuélvase a multiplicar por la tercera. Y este producto será la marca corpórea del tal cuerpo sólido rectangular.

Ejemplo.

Sea un altar de jaspe un cuerpo de ángulos rectos que tiene de largo 9 pies, de ancho 4 pies o de fondo y tiene de alto 5 pies. Y así las tres líneas que componen cada uno de los ángulos de [e]ste cuerpo, la una será de 9 pies, otra de 4, otra de 5.

Si queremos saber cuántos cubos de pie en cuadro, a manera de un lado cabrán en este altar, multiplico estas dos primeras líneas una por otra y lo que saliese a la suma, lo multiplico por la 3ª y me da los cubos; y me salen 180 cubos o piedras cuadradas que cada una tiene un pie cuadrado. Y de este modo se miden los cuerpos rectangulares que imitan a esta forma así como altares, pollos, torres, murallas, estribos, paredes, espadañas, pilastras y otras cosas.

[H]asta aquí este autor en que enseña y da regla cierta para medir todo cuerpo rectangular por cubos con modo tan atento y seguro: Fig. 4

-INFOLIOS: Fig. 4ª y Fig. 5ª.

Bachiller Juan Pérez de Moya en el libro 4 de Geometría Práctica. Cap. 4. Artículo 1. Fol. 206.

[Al margen] Prosigue.

La razón de medir cuerpos por cubos es porque la medida a concertar en género con lo que se mide, porque de la suerte que en la altimetría medir una línea es ver cuántas veces otra línea de un pie, palmo o vara o la medida famosa de que se hiciere mención.

Así medir en la [e]stereometría es saber cuántas veces un cuerpo contiene a otro cuerpecito cubo que tenga un palmo, o pie, o vara, o la medida de que se hiciere mención.

Ejemplo de esto. Fig. 5ª.

Sea la línea A una medida famosa, así Vg. como un pie el cuadrado de [e]sta línea o pie, será el cuadrado B, y el cubo de esta línea pie, será el cuerpo C.

Y así todas estas medidas son pie, más cada una para diferente efecto, porque con la línea A mido alturas y profundidad en la altimetría, cuanto tienen de alto, ancho o profundo y no se pide otra cosa.

Con la figura B que es superficie o cuadrado de la línea A de un pie Vga. venimos en conocimiento de todas las superficies, viendo en cualquiera superficie mayor cuantas medidas semejantes a este cuadrado contendrá como se muestra en la planimetría.

Así mismo la otra figura C. se dice cubo de esta línea de un pie que es una cosa corpórea a modo de un dado, que tiene por cada lado un pie, sirve para medir lo macizo o lo grueso o corpóreo de otros cuerpos, mirando en ellos cuantos cuerpecitos [h]abrán semejantes a este; y esto trata la estereometría mediante la cual se viene en el valor y peso que tienen las cosas corpóreas con este tan claro conocimiento.

Este es el fundamento para medir líneas, superficies y cuerpos en la altimetría, planimetría y [e]stereometría. Y para no variar en las medidas se necesita de tener bien diferidos estos tan claros fundamentos; por que sin ellos, cómo se medirá una colu[m]na, una pirámide, una esfera, un cilindro, una figura cónica, un arco, una bóveda, un lienzo, una torre, una espadaña, un frontis y otras infinitas figuras en líneas, superficies y cuerpos que se ofrecen en la geometría y arquitectura sagrada, civil y militar, y en otras ciencias que enseña la curiosidad de estas nobilísimas facultades. Así Moya citado arriba.

Enseña esta misma doctrina D[on] Sebastián Fernández de Medrano en la 2ª parte de su Geometría Lib. 5 F[ol.] 44.

Don Antonio Palomino en su Teórica

Libr. 3. Cap. 1. Fol. 203.

-INFOLIO: Fig. 6ª.

El P[adr]e José de Zaragoza, Geometría Práctica. Fol. 125.

El P[adr]e Diego Kresa en sus Elementos Teoremas selectos de Arquímedes. F[ol.] 387.

Vitrubio. Lib[r] 2. Cap. 3. Fol. 54. en el Comento Latino del Patriarca de Aquileya.

El ilustrísimo Caramuel en sus obras varias. Tratado de geometría. Prim[er]a p[ar]te. Fol. 88.

Juan de Arfe. Libr. 1. de Geometría. Título 1. Fol. 4 y todos los geómetras y aritméticos. Y fray Lorenzo 1ª y 2ª parte.

[H]able ahora este arquitecto de bastante crédito y experiencia, con estimación de los entendidos, pues lo que enseña ejecutó por sus manos y se funda con razón y sólida doctrina.

Fray Lorenzo de S[an] Nicolás. 1ª Parte. Fol. 244. Cap. 75.

Trata de las medidas que se pueden ofrecer en cualquier edificio, que llamamos medidas de pies derechos.

Euclides Libr. 13 prop. 14. Pone la demostración del cuerpo cubo en el número 2 de los

cinco cuerpos regulares de que hicimos mención en el 1º Cap. que es en quien se fundan todas las medidas que en un edificio se pueden ofrecer en cuanto a pies derechos y cuerpo macizo y sólido. Y en estas medidas campean la aritmética y la geometría según dijimos al principio de este libro. El cuerpo cubo consta de tres partes que son latitud, longitud y profundidad. Y así como el área o superficie de cualquier figura cuadrangular o cuadrada es contenida debajo de dos de sus lados según dijimos en el Cap. 71 y es suposición 1 del 2 de Euclides, así también el cuerpo cubo es contenido debajo de los tres lados sean la cantidad que fueren, por que el ángulo que causa el cuerpo es causado o formado de tres líneas que representan la longitud o largueza y latitud o anchura, y la profundidad o grueso. Las dos primeras líneas no representan más que una superficie, más la tercera un cuerpo. Y así se demuestra en la figura 6ª A, B, C, D, que esta no es más que una superficie que consta de latitud y longitud. Más si a ésta le damos la profundidad que denota la D. M. será un cuerpo cubo y cuadrado perfecto que consta (como un dado) de ocho ángulos y seis superficies según el mismo diseño todo muestra si diésemos que por el lado tuviese 3 pies, que es el largo de vara multiplicando estos 3 lados uno por otro, el producto es los pies cuadrados que tiene el cuerpo. [H]emos dicho que la superficie consta su medida de dos de sus lados, el cuerpo cubo consta de tres. Tiene 3 pies el propuesto cubo por cada lado, pues multiplicando 3, montan 9 y así precede primero la medida del cuerpo en una de sus superficies, que en su cuerpo pues torna a multiplicar los 9 por 3 y montan 27; y tantos pies cúbicos tiene una vara (nueve pies cuadrados en su superficie y 27 pies en su cuerpo) con que queda probado constar el cuerpo de 3 de sus lados.

En el Fol. 246 dice: habiendo medido toda la obra si el concierto es por medida de vs. se hace así.

Pongo ejemplo; es una pared que tiene de largo 154 pies, de alto 30, de grueso 4 multiplica un núm[er]o por otro y el 3º por el producto de los dos. Y lo que saliese son los pies cuadrados que tiene la pared; salen 18480 pies cuadrados que tiene la pared ya sea de ladrillo, mampostería o cantería. [H]asta aquí fray Lorenzo.

[Al margen] 154
 30

 4620
 4

 18480

[Al margen] Fig. 6ª.

3 lado.
3 alto.

9
3 fondo.

27

-INFOLIO: Pared de cantería. 154 ancho.
 30 alto.

 4620 fondo.

18480 cubos de a pie.

Habiendo medido toda la obra si se [h]a de reducir o a tapias, a estados, a varas superficiales o cúbicas, en cualquiera medida, sólo debe el dueño los 18480 pies cuadrados que son 18480 piedras de un solo pie cuadrado cada piedra. Y reducidos a varas superficiales como si hiciéramos pared de un pie de grueso que tiene el cubo propuesto tiene 2053 vs. 2/9 en superficie.

[Al margen] Fig. 7ª.

Y si se [h]a de reducir a una vara cúbica que tiene 27 pies como probamos, tienen los 18480 p[ie]s cuadrados 684 vs. y 12/27 p[ie]s de una vara cúbica en cuyo cuadrado encierra 27 p[ie]s.

[Al margen] Fig. 7ª.

Con que si se hace un lienzo de pared de cantería de una vara de grueso labrando 684 piedras con una vara de alto, otra de ancho y otra vara de fondo, tiene 684 vs. 12/27 p[ie]s cúbicos que son 18480 cubos de a pie cuadrados.

Y si se hace fábrica, construye y levanta una pared o lienzo o cortina que tiene 31 varas de largo y 22 de alto que tiene en su superficie o área 682 varas superficiales cuadradas que multiplicadas por 27 pies que tiene cada cubo de a vara [h]aciendo la fracción o quebrado salen 18480 pies cuadrados, como se demuestra tiene todo el lienzo.

Y multiplicando 682 vs. superficiales cuadradas por 9 pies cuadrados salen 6138 p[ie]s y multiplicados este producto por 3 que es la profundidad o fondo, salen 18414 y añadidos 66 pies del quebrado suman 18480 pies cúbicos que contienen las 682 vs. de piedra cúbicas y su quebrado 2 vs. 12/27 p[ie]s.

[Al margen]	31
	22

	62
	62

	682 piedras

	2 – 12/27

	684 12/27

El ya citado fray Lorenzo Fol. 246 Cap. 75. Las cornisas comúnmente se miden por varas y llámense varas lineales porque no se miden más que si fuera una línea.

Otras veces se miden superficialmente; esto se hace midiendo el largo de toda la cornisa con todos sus resaltos. Y multiplicando el alto y el largo uno por otro, el producto es los pies o varas superficiales que tiene la tal cornisa.

Si hubieres de medir un frontispicio es fácil midiendo el tímpano, porque la cornisa se mide de por sí; o también lo puedes medir todo junto. ([H]asta aquí este autor)

Habiendo ya demostrado con evidencia tan clara como se debe entender y practicar la medida del pie superficial y cúbico. Y si la medida fuera que su lado consta de 3 pies y forma en su superficie un cuadrado de 9 pies, y dándole la línea de fondo o profundo, forma, hace y constituye un cubo o sólido cuadrado con 6 superficies y ocho ángulos que tiene en su cuerpo 27 pies cuadrados; resta y nos obliga la ley de la caridad el descubrir el error que practican los canteros nada inteligentes en la teórica de las líneas. O si las conocen, las tiran al centro de su conveniencia de que les [h]aremos clara

demostración, declarando como se debe entender y medir una línea como línea, o medir su valor en la superficie me dan una línea como A B y me piden midan los pies, varas, palmos o cuartas de la medida famosa que usa el reino de Castilla, es evidente quedándome aquella medida famosa, mido con ella los pies o varas que tiene la dada línea y supongo tuvo 3 pies. Y si de esta línea se constituyera una superficie cuadrada forma con la multiplicación de sus dos líneas, una figura que contiene 9 pies con los 3 que vale aquella medida famosa.

[Al margen] Fig. 8ª.

Dice pues fray Lorenzo: Las cornisas comunm[en]te se miden por varas, y llámanse varas lineales porque no se miden más que si fuera una línea: [h]asta aquí.

Voy a un mercader y ajusto una tela rica de una vara de ancho. Ésta la mide como si fuera una línea y le pago el ajuste de aquellas varas que le compro, dándome en aquella superficie de una vara nueve pies o tercias. Y así que la cornisa tenga dos pies o tres o más o menos como sea justo por varas la cornisa, no hubo agravio. Y esto se llama medir como si fuera una línea.

[Al margen] Línea.

Prosigue fray Lorenzo. Otras veces se miden (las cornisas) superficialmente. Esto se hace midiendo el largo y ancho y el alto.

Aquí se mide todo el alto por sus mayores vuelos con resaltos, y el alto con todos sus miembros y multiplicado el largo y el alto (el producto es los pies o varas superficiales que tiene la tal cornisa) varas superficiales son las que en su superficie encierran 9 p[ie]s como ya llevamos probado.

[Al margen] Fig. 8ª

$$\begin{array}{r} 100 \\ 6 \\ \hline 600 / 9 \\ 66 \quad 66 \quad 6/9 \\ \hline \end{array}$$

Supongo tuvo la cornisa de largo 100 pies y de alto 6 p[ie]s; salen 600 pies cuadrados que reducidos a varas superficiales que son 9 pies, tiene la cornisa 66 varas 6/9.

Que hacen los canteros, que tienen aprendido (y muy mal) aquel término (varas lineales) y emparejan y miden no dando a la vara más q[ue] tres pies en la superficie debiendo darle q[ue], como llevamos probado con demostración innegable. Y a los 600 pies de la cornisa propuesta los parten por 3 y sacan 200 varas de cornisa, no siendo más que 66 v[ara]s y 6/9.

Vuelvo a la pared de fray Lorenzo.

[Al margen]

$$\begin{array}{r} 154 \\ 30 \\ \hline 4620 \\ 4 \\ \hline 18480 \\ \hline \end{array}$$

Tiene de largo 154 pies y de alto 30 pies y de fondo 4 pies, suponiendo es de cantería, miden los canteros la superficie y sacan la cuenta de los pies superficiales. Cada fachada tiene: ----- 1ª 4620 ps.

Otra	4620
Superficie fondo	840

	10080/3
11.	3360

Sacan diez mil y ochenta pies que partidos por tres hacen 3360 varas, no siendo lo que debe el dueño más que 2053 v[ara]s y 3/9 de los 10080 p[ie]s cuadrados que tiene y caben en los 154 pies de largo, 30 de alto y 4 de fondo que le damos al lienzo de cantería; llevando al dueño de más y haciéndole el conocido agravio de 1306 varas y 3/9 que le usurpan. Pues el señor de la obra, como ya tan clara y distintamente se prueba, debe en conciencia y conforme sale y 18480 piedras cuadradas de a pie que el cantero le labró y puso en su lienzo o pared. Redúzcanse a varas superficiales a estados, a tapias reales o comunes y en cualquiera especie de medida como se arregle el pie cuadrado de Castilla que es la medida que usa este reino sin haberla innovado en tantos siglos. Siempre salen 18480 pies cuadrados que tiene en su cuerpo el ya referido lienzo de cantería. Y por 3 monta 6160 varas.

[Al margen]	a 3 todo.	6160	
	a 9 -----.	2053	3/9.

	demás.	410	6/9.

Parece preciso a esta medida del pie y se excusan tan claros y evidentes agravios como se hacen a los señores y dueños de las obras al tiempo de hacer el avance del coste. Y aunque no se pueda dar regla general para el coste de la piedra por ser o más dura, o más blanda, de grano, franca, berroqueña o mármol. Supongamos es piedra que una vara que tiene 9 p[ie]s cuadrados de saca, conducción [¿?] la obra y asiento, vale 10 r[eale]s, toca a cada pie a treinta y siete m[a]r[avedí]es que es poco menos de 1/5 de maravedí. Puesto el precio al pie, cubo o sólido, multiplico por este precio los 18480 p[ie]s cubos que tiene la obra y le pago lo justo al cantero.

Este es el seguro y claro modo de avanzar las obras para no hacer agravio a los s[eñore]s dueños e interesados, consumiendo tan gruesos tesoros pues es en un obispado y en un reino renglón muy considerable el gasto de iglesias, ermitas, fábricas comunes y particulares.

Así se miden cimientos, paredes, estribos, cornisas, esquinas, pilastras, basas y gradas, tímpanos, frontispicios, torres, espadañas; se miden armaduras, se tantean vigas de ain [¿?], soleras, estribos, nudillos, tijeras, tabarcones, sopandas, filas cuadradas, tirantes, cuarterones, chillas y la teja que entra en las cubiertas de tejados con buhardillas y troneras y demás adornos. Así, y con estas medidas guardando las reglas que enseñan los sabios geómetras se miden tímpanos, arcos, bóvedas, suelos, jarros, blanqueos y todo lo que conduce al adorno y hermosura de un templo, un palacio y casas de recreación para Dios, para un príncipe, s[eñore]s y particulares, poniendo a cada cosa los precios conforme a las regiones y estimac[i]ón, coste y valor de cada uno en su especie, que no se puede en esto dar regla general como a las medidas. Y se deja a la conciencia y examen riguroso del científico m[ae]stro para disponer materiales con la mayor conveniencia del s[eñ]or y dueño.

Y esta doctrina que [h]e adquirido de sabios, prudentes y experimentados maestros, en lo poco que alcance lo limitado de mi talento y en lo que Dios se dignare darme a entender, la defenderé con razones y sólidos fundamentos sujetando mi juicio a quien tuviese los ojos más abiertos.

-INFOLIO: Pie castellano.

Consulta en Madrid.

Habiendo consultado esta materia en Madrid con D[on] Antonio Palomino y Velasco, pintor de cámara y profesor de matemáticas y con D[on] Teodoro Ardemans, Maestro Mayor de las obras reales, resuelven y declaran se le debe dar al pie cúbico y superficial el precio común y regular del o país conforme a la piedra, más o menos dura, y por este precio pagar la suma de los pies con que no se agravia al señor de la obra, aunque a la vara la dejen en sólo tres pies de longitud y no le den los nueve que tiene en su cuadrado.

Esta clara la inteligencia: un pie v.g.

Tiene de coste siendo piedra común de arena o franca un real; aquella vara que tiene sólo la longitud de tres pies pago nueve reales, con que se excusa el engaño que padecen los canteros en dar a los tres pies el precio de los nueve reales con agravio tan claro y conocido.

Tabla que enseña admirables usos y regla en la Aritmética, Geometría y Álgebra, llamada Pitagórica.

Fig. 10^a [Incluye la tabla]

Confirma esta tabla o cuadrado geométrico y aritmético de números planos toda la doctrina que llevamos demostrada en los párrafos precedentes.

Empieza el primer cuadrado con la unidad y acaba en progresión aritmética con el número 9 por los dos lados que constituyen el ángulo; y multiplicado cada número de los de la progresión por los que contienen los 9 cuadrados se van poniendo en sus correspondientes.

Multiplico el 2 por el 2 hacen 4; 2 por 3 hacen 6; dos por 4, 8; dos por 5, 10; dos por 6, 12; dos por 7, 14; dos por 8, 16; dos por 9, 18 y así, empezando desde A prosigo [h]asta B y voy bajando [h]asta C y remata el cuadrado 81 en el ángulo D. Todos los números que son raíces forman el cuadrado que les corresponde, como multiplicando 2 p[or] 2 hacen 4 que es el cuadrado del núm[er]o 2 y el mismo 2 raíz del 4. Paso al núm[er]o 3, multiplico por 3 hacen 9 y 3 es su raíz y 9 es su cuadrado o los cuadrados que entran en el plano q[ue] forma el 3 multiplicado por 3.

Multiplico el número 4 por 4 su correspondiente y hacen 16 de quien es 4 su raíz.

Multiplico 5 por 5. Salen 25, cuadrado del 5.

Multiplico 6 por 6. Salen 36, cuadrado del 6.

Multiplico el 7 por 7. Salen 49, cuadrado del 7.

Y con este arte finalizo todo el cuadrado y salen los cuadrados que a cada superficie corresponde.

Tiene otra propiedad este cuadrado. Que sumados los extremos, esto es el primero y último término, son la misma suma que los medios sus correspondientes y el duplo del medio es lo mismos como 1 y 9 son 10. Y así todos los demás que salieron en sus cuadrados a la multiplicación de los 2 lados que forman el cuadrado, con cuya demostración se ve practicada toda la doctrina que [h]emos referido con evidencias tan claras.

Por que quien segara que multiplicados los dos números que están en el 3ºcuadrado, que es el 3, que 3 por 3 son 9 los cuadrados que salen de la potencia de la línea que tiene tres partes por lado 2/9. Y siendo de un pie hace una superficie de a 9 cuadrados de a pie. Y este número 3, volviendo a multiplicar el 9 forma el cubo cuya raíz es 3 y el 27. Estado para verle con toda formalidad el núm[er]o 7 multiplicado por sí 7 veces hacen 49, con el que el 9 es su raíz y este es el estado superficial que consta de 49 pies superficiales.

Pues si el estado superficial que son 7 pies por lado encierra 49 pies y se mide en todas las superficies por que la vara superficial no [h]a de ser medida en su superficie con el mismo método, guardando la regla y forma que el estado u otra cualquiera medida famosa que se puede elegir, pues dando el lado de cualquiera línea y determinando las partes en que se quiere dividir, multiplicando este número por sí mismo, da y sale el cuadrado que forma la tal línea. Ejemplo: me dan una línea dividida en 30 partes multiplicando 30 p[o]r 30 salen 900 que son las partes que tiene el cuadrado o los cuadrados que causan aquellas 30 partes en que se dividió aquella línea multiplicadas por sí mismas. Y así, si después del 9 se hiciesen más cuadrados y se fuesen multiplicando, hace el mismo efecto que los números propuestos en el cuadrado y son raíces que se aumentan infinitamente.

Esto baste para la inteligencia de nuestra proposición fundada con tan clara luz y asegurada con la experiencia y práctica de hombres doctos y sabios en estas materias tan curiosas y necesarias para todos los artífices y, en especial, arquitectos, pintores, geómetras, plateros, bordadores, estatuarios, canteros, alarifes, ensambladores, carpinteros y otros ejercicios que necesitan de cuenta, forma y razón para obrar, tantear, avanzar, medir, tasar y apreciar en su facultad aquella[s] obras que se les pide para no agraviar al dueño ni ser agraviado el artífice.

Se llama a un maestro sastre en la casa de un señor para vestirle de una preciosa tela; hace su cuenta de lo ancho y ve las tercias que necesita, las reduce a varas y tasa el coste de manos y materiales con toda distinción para no agraviar ni al dueño ni a sí.

Se pide a un platero una rica custodia labrada con primor; hace su traza, planta y alzado, ve, ajusta y tantea los marcos de plata de ley que entran, pone el precio a cada marco para sacar y coste y como se [h]a de registrar en el contraste, mira con fundamento y razón su obra para su crédito y conciencia.

Se pide a un primoroso bordador una al[h]aja para el templo y casa de Dios como un rico terno bordado de imaginería y recamado de oro; ve, tantea y mide por planimetría los pies superficiales que tiene su obra y las imágenes e historias, pone el precio a cada efigie y a los pies y saca con distinción el coste que tiene su obra en conciencia y en razón.

Se pide a un docto y científico pintor pinte en una iglesia las bóvedas y tímpanos y formas; mide por altimetría y planimetría sus bóvedas, arcos, formas y tímpanos y saca los pies cuadrados y superficiales que tiene su obra. Tantea materiales y saca en limpio el coste de la pintura para ir seguro en conciencia y no engañar ni ser engañado. Y en esta forma y manera los demás artífices ponen precio a sus obras fundándose en la medida famosa o en el peso de su reino o país como lo tiene puesto por ley su soberano y el magistrado que gobierna sus dominios.

Pues porque los canteros, alarifes y maestros de obras, no [h]an de tener forma y razón para ajustar en conciencia sus obras, arreglándose a las reglas y modo científico que deben guardar y observar conforme enseñan sabios y doctos en la arquitectura y la geometría. Razón es se sepa con justificación el precio de los materiales, cada cosa en su especie como es el precio y coste que tiene un pie cúbico de aquella piedra que se [h]a de labrar, lo que tiene de coste un carro de piedra, un cahiz de cal y arena y cada

cahiz o fanega de yeso así en bruto como de cedazos: la madera, teja, clavazón, la conducción de agua y demás cosas necesarias y precisas para la ejecución. Cuánto vale de manos un estado de cal y canto, una tapia real o común; cuanto importa una tapia superficial en una bóveda de 50 pies superficiales; cuánto vale una bóveda, un tímpano así de entunicar y blanquear.

El platero explica al s[eño]r de la obra los marcos de plata que se necesita para su custodia y ve y declara lo que tiene de coste cada marco por el trabajo de sus manos; pues porque el maestro de obras que hace el avance de una obra no [h]a de decir al dueño o interesado con toda distinción y claridad los pies cúbicos y superficiales que tiene que hacer de cantería, los estados de pared que necesita, las tapias en tímpanos y bóvedas, los carros de piedra, la cal, yeso y demás materiales, por que con esta luz puede el dueño y s[eño]r sabiendo los precios de un pie cúbico, un estado de pared, una tapia y lo demás necesario, ajustar por sí mismo con mediana inteligencia el coste de su obra como lo ejecutó con el platero que le dio la claridad. En un templo o iglesia se ve consta para erigirle y edificarlo de cimientos, paredes, taludes, estribos, esquinas, ventanas, pilastras, basas, zócalos, gradas, arcos, bóvedas, formas y adornos vigas, tirantes, soleras, estribos, chillas, ripias, cuarterones, tijeras, cuadrales, sopandas, estacas, clavazón, teja o pizarra, piedra, sillares, mampuestos, cal, arena y yeso. Y el adorno para hermosura y grandeza de orden toscana, dórica, jónica, corintia o compuesta. Pues haciendo la planta, levantando el alzado, demostrando el perfil por dentro y fuera del edificio se ve, se ajusta, se mide, se avanza y tantea por líneas, planos, superficies, cubos o cuerpos, por altimetría, planimetría y estereometría, por geometría y aritmética, cuantos cubos de a pie en cuadro tienen los cal y cantos, y se reduce a estados dándoles el precio que regularmente corre en el país, se ve los carros de piedra que se necesitan y los cahíces de cal que entran, dándole precios por el estilo común y regular. Se mide los pies cúbicos y superficiales de piedra labrada común en sillares, esquinas, zócalos, jambas, dinteles, cornisas, gradas, losas, taludes y se pone el precio común y regular [h]abiendo tanteado y experimentado la piedra a toda conciencia y ley. Y por esta misma orden se miden las bóvedas, arcos, formas, tímpanos, pilastras, cornisas y adornos y se da el precio que tiene regular. Y se ve la madera, teja, clavazón y demás cosas necesarias como maromas, sogas, cubos y demás precisos para edificar y conducir materiales y a todo se le da sus precios regulares para sacar a la luz con razón y en conciencia el coste de aquel templo que se manda erigir y edificar dando con toda distinción los precios a cada especie distinta para que el s[eño]r, dueño o interesado según capaz del coste de su obra y que de seguro de que el maestro o artífice obra, tantea y avanza en conciencia sin agravio del dueño.

Pongamos este ejemplo.

Se pide se [h]aga una torre de 63 pies de alto, 20 de ancho y de grueso seis pies subiendo hasta el talud 15 pies y hasta el cuerpo de campanas 25 pies y el cuerpo de campanas 23 pies y grueso 3 pies haciendo de cantería, esquinas, arcos, taludes y cornisa, la mido como si fuera un cuerpo salen:

Ancho abajo.	20 p[ie]s
Arriba.	14 p[ie]s

	34 p[ie]s

La media proporcional son 17 pies que es el ancho de [e]ste cuerpo bajado lo que disminuye.

$$\begin{array}{r}
 17 \\
 17 \\
 \hline
 119 \\
 17 \\
 \hline
 289 \text{ p[ie]s}
 \end{array}$$

Tiene la basis 289 pies cuadrados cubos.

$$\begin{array}{r}
 289 \text{ basis.} \\
 63 \text{ altura.} \\
 \hline
 867 \\
 1734 \\
 \hline
 18207 \text{ pies.}
 \end{array}$$

Tiene este cuerpo 18207 pies cúbicos y de rebajo los ocho pies que tiene de claro que hacen 64 pies la basis por 63 de altura.

$ \begin{array}{r} 14175 / 98 \\ 437 \quad 144\text{—}63 \text{ pies} \\ 455 \\ 63. \end{array} $	$ \begin{array}{r} 64 \\ 63 \\ \hline 192 \\ 384 \\ \hline 403 \end{array} $	$ \begin{array}{r} 18207 \\ 4032 \\ \hline \text{Tiene 14175 pies.} \end{array} $
--	--	--

Tienen las paredes de las cuatro fachadas de las torres 14175 pies que hacen 144 est[ado]s 63 pies.

Cantería.

Las cuatro esquinas suben a 40 pies y vuelven 6 pies con acompañados. El cuerpo de campanas sube hasta la cornisa 21 pies y a la frente toca 17 pies. La cornisa sube dos pies y medida, tiene 20 pies la frente y sube por sus resaltos 5 pies.

	$ \begin{array}{r} 21 \text{ Alto.} \\ 17 \text{ ancho.} \\ \hline 147 \\ 21 \\ \hline 357 \\ 4 \text{ frentes.} \\ \hline 1428 \text{ pies las cuatro fachadas.} \end{array} $	
Cuerpo campan[a]s		
Una frente.		

80 Cornisa.

50

400

Esquina	40	Cornisa.	400 pies.
	6	4 Esquinas.	960 pies.
	-----	Taludes.	120 pies.
	240	2 Ventanas.	30 pies.
	4		-----
	-----	Todo	2950 pies
	960 P[ie]s		-----

Tiene la cantería 2950 pies de piedra labrada.

Un estado de pared lleva cinco carros de piedra.

Un carro de piedra lleva cinco cargas de 10 [arrobas].

Un cahiz de cal entra en estado y medio de pared.

Un maestro con dos peones hace cada día un estado de cal y canto y con un oficial habiendo tres peones hacen cada día dos estados y medio. Y como van subiendo los estados, planchas y andamios, van creciendo los peones para dar el recado a los que trabajan en la mampostería y cal y cantos que es la causa de subir el precio a los cal y cantos, por que los oficiales siempre tienen a la mano el material y sólo crece en peones que lo suben.

En este país, un estado de pared en el suelo tiene de coste con corta diferencia doce reales de coste de manos hasta 14 pies que son dos estados 14 r[eale]s, a 3 estados 16 r[eale]s, a 4 estados 18 r[eale]s, a 5 estados 20 r[eale]s, a 6 estados 22 r[eale]s, a 7 estados 24 r[eale]s y de aquí va subiendo a 8 estados 26 r[eale]s a 10, 30 r[eale]s.

Y supongo sale a 21 r[eales] cada estado, tiene que pagar cada día el dueño de dos estados y medio de cal y canto, 52 R° de manos y el coste de materiales que son 10 fanegas de cal y 12 carros y medio de piedra.

	30
	12

	42

	21 m ^a . proporc.
12	
14	
16	
18	
20	
22	
24	
26	
28	
30	

210	/ 10

[H]ay 144 estados y 63 pies cal y canto.

Entran 724 carros de piedra.

Cal, cien cahices.

Arena dos cientos cahices.

Piedra labrada 2950 pies cúbicos.

[H]echo ya con esta formalidad y ajustado los materiales necesarios se ve, tantea y registra con todo cuidado y a toda conciencia lo que tiene de costa cada cosa en su género y se hace la cuenta de lo que suma para sacar en limpio el coste de la obra y para dar al dueño, señor e interesado la luz y claridad de los precios en cada cosa distintos en que se necesita de mutuo acuerdo, cristiandad y conciencia para no hacer agravio.

Y esto es lo que se debe practicar y ver para avanzar las obras y para su ejecución pide artífices muy experimentados así en lo práctico como en lo teórico y especulativo cuyo conocimiento abre los ojos, da la luz y es la llave maestra con que se entienden los libros y autores así en la arquitectura como en la aritmética y geometría y demás ciencias matemáticas de que debe estar adornado (como enseña Vitrubio) el arquitecto.

Y si la cortedad y pequeñez de mi dictamen pudiera tener algún abrigo en tantas justísimas iglesias, en tanta manera interesadas en el punto más principal de obras en que se consumen gruesos caudales, aconsejará hubiera en cada iglesia catedral una prebenda dedicada para un s[eño]r eclesiástico que tuviera la noble aplicac[i]ón de las matemáticas, con cuya doctrina tuvieran aprecio los artífices y maestros de obras y estuviera esta materia más clara en la inteligencia y fuera estímulo para que los que practican la arquitectura se les abrieran más los ojos y se excusaran gastos de mucha considerac[i]ón, como enseña la misma experiencia. Así lo siento.

-INFOLIO: Fig. 11ª.

7

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

En este capítulo se incluye una relación detallada de las fuentes utilizadas para la elaboración de esta tesis doctoral así como de parte de la bibliografía consultada. En ambos casos, únicamente se han registrado aquellas referencias que han quedado insertadas en el discurso expuesto a fin de no hacer difícil y pesada la consulta de estos datos al lector. No obstante, han sido leídos, contrastados y valorados un mayor número de publicaciones y documentos para contextualizar y definir correctamente el tema analizado.

El desarrollo del apartado dedicado a “Fuentes” se ha diversificado atendiendo en primer lugar a aquellas publicaciones contemporáneas al periodo estudiado o inmediatamente posteriores. Se ha tomado como fecha límite para ello el año de 1800 por considerarse un punto de inflexión notable en la cultura del momento en lo referente a la producción arquitectónica en particular y al arte en general. Queda patente que Cuenca y su Catedral, al contrario de lo acontecido en otros núcleos geográficos, no fueron objeto de numerosos estudios durante la época moderna y son muy escasas las fuentes publicadas.

A continuación se han pasado a reseñar todos y cada uno de los libros, manuscritos, legajos o cartas contemporáneas a la época estudiada muchos de ellos inéditos hasta la fecha. Sin duda, al ser el núcleo de esta tesis, se han colocado en primer lugar las referencias del Archivo de la Catedral de Cuenca. Atienden a documentos pertenecientes a las Secciones Secretaría –Serie Libros de Actas Capitulares-, Fábrica –Serie Cuentas, Serie Cuentas Generales, Serie Obras en la Catedral y Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca- Cartas y Biblioteca.

En el Archivo Diocesano de Cuenca se ha hecho especial hincapié en el vaciado de la Sección Curia Episcopal. De igual forma se han contrastado Libros de Cuentas, de Órdenes Generales y de Parroquias.

Aunque puntuales, tampoco se deben pasar por alto las lecturas de varias fuentes localizadas en otros archivos por ser de relevante importancia. Sin duda el Archivo Municipal de Cuenca es uno de ellos dado los datos que ha aportado la lectura de los Padrones de Vecinos y de varios legajos relativos a la conducción de las aguas en la ciudad.

De igual forma, tanto en la Biblioteca Nacional como en el Archivo de Indias, el Archivo Municipal de Valencia y el Archivo histórico de esta misma ciudad se han localizado varias fuentes a tener en cuenta.

La disposición del apartado “Bibliografía” se basa en el orden alfabético del primer apellido del autor de las publicaciones. En el caso de que se presenten varios textos de un mismo autor estos se han presentado por orden cronológico de más moderno a más antiguo.

7.1

Fuentes

ALCÁZAR, Bartolomé: *Vida, Virtudes y milagros de san Julián, Segundo obispo de Cuenca*. Madrid, por Juan García Infanzón, 1692.

BAILS, Benito: *Elementos de matemáticas*. Tom. IX. Parte I. Madrid, Imprenta de la viuda de Don Joaquín Ibarra, 1796.

CONCA, Antonio: *Descrizione odeporica della espagna in cui spezialmente si da noticia delle cose spettanti alle arti degne dell'attenzione*. Parma, Stamperia Reale, 1797.

FERRER, Bartolomé: *Curiosidades utiles. Arithmetica, Geometrica y Architectonica. O sea la regla del oro arithmetica. El buen zelo, tratado geométrico. Y el curioso architecto ò Cartilla de Architectura*. Madrid, por Eusebio Fernández de Huerta, 1719.

GONZÁLEZ DÁVILA, Gil: *Teatro Ecclesiastico de las Iglesias Metropolitanas, y catedrales de los Reynos de las dos Castillas. Vidas de sus arzobispos, y obispos, y cosas memorables de sus sedes*. Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1645.

MARTYR RICO, Juan Pablo: *Historia de la muy Noble y Leal ciudad de Cuenca*. Madrid, por los herederos de la viuda de Pedro de Madrigal, 1629.

PONZ, Antonio: *Viage de España*. Tomo Tercero. Madrid, Por la viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1789.

PORREÑO, Baltasar: *Declaración del mapa del Obispado de Cuenca*. Cuenca, texto manuscrito, 1622.

REJÓN DE SILVA, Diego Antonio: *Diccionario de las nobles artes para la instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores*. Segovia, Imprenta de don Antonio Espinosa, 1788.

SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de: *Arte y uso de architectura. Dirigida Al Smo Patriarca S. Ioseph. Compuesto por Fr. Laurencio de S Nicolas, Agustino Descalço, Maestro de obras*. [1639].

TOSCA, Tomás Vicente: *Compendio Matematico, en que se contienen todas las materias mas principales de las Ciencias, que tratan en la cantidad / que*

compuso el Doctor Thomas Vicente Tosca, Presbytero de la Congregacion del Oratorio de S. Felipe Neri de Valencia. Tomo V. Que comprehende Arquitectura civil. Montea, y canteria. Arquitectura militar. Pirotechnia, y Artilleria. [Tratado XVI. De la Architectura militar. Libro I. De los principios, o Maximas de la Fortificación. Capítulo I. Explicanse los Termino Ignographicos, u de la planta]. Madrid, Imprenta de Antonio Marin, 1727.

XIMENO, Vicente: *Escritores del Reyno de Valencia*. Tom. 2, Valencia, Joseph Estevan Dolz, 1748.

DOCUMENTOS CONSULTADOS EN EL ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CUENCA.

- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1683. Libro 156.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1684. Libro 157.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1685. Libro 158.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1686. Libro 159.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1687. Libro 160.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1688. Libro 161.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1689. Libro 162.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1690. Libro 163.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1691. Libro 164.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1693. Libro 166.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1694. Libro 167.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1695. Libro 168.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1696. Libro 169.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1698. Libro 171.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1699. Libro 172.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1700. Libro 173.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1703. Libro 176.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1704. Libro 177.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1705. Libro 178.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1707. Borrador Libro 458.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1708. Libro 180.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1709. Libro 181.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1710. Libro 182.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1711. Libro 183.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1712. Libro 184.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1713. Libro 185.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1714. Libro 186.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1716. Libro 188.
- A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1717. Libro 189.

A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1718. Libro 190.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1719. Libro 191.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1720. Libro 192.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1721. Libro 193.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1723. Libro 195.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1724. Libro 196.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1725. Libro 197.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1726. Libro 198.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1727. Libro 199.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1728. Libro 200.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1729. Libro 201.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1730. Libro 202.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1731. Libro 203.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1732. Libro 204.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1733. Libro 205.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1734. Libro 206.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1735. Libro 207.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1736. Libro 208.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1737. Libro 209.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1739. Libro 211.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1740. Libro 212.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1741. Libro 213.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1745. Libro 217.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1747. Libro 219.
 A. C. C. Sección Secretaría. Serie Actas Capitulares. Año 1748. Libro 220.
 A. C. C. Sección Secretaría. Legajo 81. Expediente 5.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas. Libro de Cuentas de Fábrica. Libro 15.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 14. Expediente 4.27.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 15.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Expediente 4.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Expediente 4. 28.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Expediente 4. 29.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 15. Expediente 4. 32.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 16. Expediente 1.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 16. Expediente 5. 16.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 17. Expediente 2. 6.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 17. Expediente 2. 21.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 17. Expediente 2. 32.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 17. Expediente 2. 45.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 17. Expediente 2. 49.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 18. Expediente 1. 15.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 19. Expediente 1.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 19. Expediente 1.9.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 19. Expediente 4.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 20. Expediente 1.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 15.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 18.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 26.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 21. Expediente 2. 27.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 22. Expediente 6.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 23. Expediente 3. 3.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 23. Expediente 3. 6.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 23. Expediente 3. 8.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 23. Expediente 3. 9.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 24. Expediente 8. 9.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 26. Expediente 3.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 26. Expediente 3. 7.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27, Expediente 1.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27, Expediente 1. 5.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27, Expediente 1. 23.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27, Expediente 1. 26.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27, Expediente 1. 29.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 27. Expediente 1. 34.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 28. Expediente 7.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 28. Expediente 7. 31.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 29. Expediente 1. 8.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 30. Expediente 8. 2.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 30. Expediente 8. 3.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 31. Expediente 3. 12.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 31. Expediente 8. 1.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 31. Expediente 8. 8.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 33. Expediente 7. 1.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Cuentas Generales. Legajo 33. Expediente 3. 8.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 165. Expediente 2.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 2.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 3.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 4.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 6.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 1.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 2.
 A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 4.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 7. 5.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 8.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 8. 3.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en la Catedral. Legajo 166. Expediente 11.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 1.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 3.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 11.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en Iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 15.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 16.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie obra en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 18.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 36.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 161. Expediente 2. 46.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 4.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 11

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 18.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 22.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 24.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en Iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 37.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en Iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 38.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 41.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 46.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 47.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 48.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 49.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162.

Expediente 1. 50

A. C. C. Sección Fábrica. Serie obra en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 52.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie obra en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 54.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie obra en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 57.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 59.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 162. Expediente 1. 64.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 1.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 5.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 6.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 8.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 9.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 10.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 12.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 19.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 23.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 29.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1.31.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 35.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1. 36.

A. C. C. Sección Fábrica. Serie Obras en iglesias del Obispado de Cuenca. Legajo 163. Expediente 1.38.

A. C. C. Cartas. 274 / 2 (7).

A. C. C. Cartas. 274 / 4 (18).

A. C. C. Cartas. 274 / 7 (6).

A. C. C. Cartas. 275 / 4 (11).

A. C. C. Cartas. 275 / 6 (28).

A. C. C. Cartas. 275 / 6 (32).

A. C. C. Cartas. 275 / 6 (33).
A. C. C. Cartas. 275 / 6 (45).
A. C. C. Cartas. 276 / 1 (5).
A. C. C. Cartas. 276 / 2 (9).
A. C. C. Biblioteca. Manuscrito 1469.
A. C. C. Biblioteca. Manuscrito 1849.

DOCUMENTOS CONSULTADOS EN EL ARCHIVO DIOCESANO DE CUENCA.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1073-10.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1083-18.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1098-13.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1101-6.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1102-5.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1120-3.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1125-13.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1129-B / 2.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1130-7.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1133-C / 13.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1136-1.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1137-4.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1140-C / 10.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1140-C / 12.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1146-18.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1146-48.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1150-57.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1152-2.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1154-3.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1152-B / 41.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1156-C / 35.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1156-D / 107.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1156-E / 5.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1157-19.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1157-108.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1157- 125.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1157-190.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1158- 3.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1161-B / 39.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1162-B / 59.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1163-C.
A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1163-C / 79.

A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1163-11.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1163-23.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1166-B / 5.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1166-C / 27.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1166-C / 28.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1166-1.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1171-D / 46.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1175-3.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1177-B / 1.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1177-D / 61.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1177-D / 75.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1177-8.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1181-3.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1181-7.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1182-5.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1184-8.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1185-11.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1186-B / 1.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1190-C / 10.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1190-C / 11.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1192-3.
 A. D. C. Sección Curia Episcopal. Legajo 1193-3.
 A. D. C. Libros de Visita. Honrubia. 1735. Legajo 29.
 A. D. C. Parroquias. P. 1079. Libro de la Mayordomía de la fábrica de la Olmeda.
 A. D. C. Libros. Órdenes Generales. Libro 1.73.B.

DOCUMENTOS CONSULTADOS EN EL ARCHIVO MUNICIPAL DE CUENCA.

A. M. C. Legajo 1009. Expediente 3.
 A. M. C. Legajo 1009. Expediente 4.
 A. M. C. Padrón General de Vecinos. 1707. Legajo 1616. Expediente 1
 A. M. C. Padrón General de Vecinos. 1719. Legajo 1146. Expediente 2.
 A. M. C. Padrón General de Vecinos. 1719. Legajo 1146. Expediente 4.
 A. M. C. Padrón General de Vecinos. 1724. Legajo 1146. Expediente 5.
 A. M. C. Legajo III. Expediente 1.

DOCUMENTOS CONSULTADOS EN EL ARCHIVO DE INDIAS.

Archivo de Indias. MEXICO 2809. 97-6-23.
 Archivo de Indias. CONTRATACIÓN 5478. N. 1, R. 19.

DOCUMENTO CONSULTADO EN LA BIBLIOTECA NACIONAL.

Biblioteca Nacional. Manuscrito 129617. Año 1761.

DOCUMENTO CONSULTADO EN EL ARCHIVO MUNICIPAL DE VALENCIA.

Archivo Municipal de Valencia. Gremios en General, Caja núm. 9. Libro núm. 2.

DOCUMENTO CONSULTADOS EN EL ARCHIVO HISTÓRICO DE VALENCIA.

Archivo Histórico de Valencia. Manuscrito 39. Signatura 88-5-21.

7.2

Bibliografía

- ABEL VILELA, Adolfo de: “La torre y los relojes de la Catedral de Lugo”. En *Boletín del Museo Provincial de Lugo*. Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 1984.
- AGULLÓ y COBO, Mercedes: “Manuel Pereira. Aportación documental”. En *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*. Tom. 44. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1978.
- ALDANA, FERNÁNDEZ, Salvador: “Un proyecto inédito para la portada principal de la catedral de Valencia”. En *Archivo de arte valenciano*, Tom. XXXV, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1964.
- ALEJOS MORÁN, Asunción: *La Eucaristía en el arte valenciano*. Vol. 1, Valencia, Servicio de Estudios Artísticos - Institución Alfonso el Magnánimo - Diputación Provincial de Valencia - Patronato José M^a Cuadrado - C.S.I.C., 1977.
- AMORES TORRIJOS, Manuel: *Torrubia del Campo de la tierra de Uclés*. Madrid, Excma. Diputación Provincial de Cuenca – Ayuntamiento de Torrubia del Campo, 1998.
- ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel: “Los artistas del barroco en Trasmiera”. En *Estudios Trasmeranos*. Núm. 1. Noja, Excmo. Ayuntamiento de Noja, 2002.
- ARAUJO GÓMEZ, Fernando: *Historia de la Escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del siglo XVIII y causas de su decadencia*. Madrid, Imprenta de M. Tello, 1885.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis: *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. Vols. I y II. Valencia, Biblioteca Valenciana – Generalitat Valenciana, 2001.
- ARROYAS SERRANO, Magín: “El arquitecto barroco Jaime Bort, autor de la fachada de la Catedral de Murcia, y su relación con Coves de Vinromà (Castellón)”. En *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Tomo LXXI. Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1995.
- AYALA MALLORY, Nina: “El Transparente de la Catedral de Toledo (1721-1732)”. En *Archivo Español de Arte*. Tom. XLIII. Núm. 167, Madrid, CSIC, 1969.
- AA. VV.: *Castilla La Mancha. Guía de Patrimonio Cultural*. Tomos 1, 2 y 3. Toledo,

Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2011.

- AA. VV.: *Guía práctica de Moya*. Moya, Asociación Amigos de Moya, 2003.
- AA. VV.: *Esplendores en la devoción de san Nicolás el Real*. Huete, Hermandad de Nuestra Señora del Loreto - Asociación Cultural Atienza, 2002.
- AA. VV.: *Historia del arte en Castilla la Mancha*. Toledo, Ediciones Bremen, 2001.
- AA. VV.: *El siglo del Renacimiento*. Madrid, Akal, 1998.
- AA. VV.: *Castilla La Mancha. La España Gótica*. Vol. 1. Madrid, Ediciones encuentro S. A., 1997.
- AA. VV.: “Cuatro cosas de Moya”. En *Moya. Estudios y Documentos I*. Cuenca, Excm. Diputación Provincial de Cuenca, 1996.
- AA. VV.: *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados*. Tomo X. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1995.
- AA. VV.: *Murcia Barroca*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1990.
- AA. VV.: *Ciudad, plaza y monumento en Castilla La Mancha*. Madrid, Servicio de Publicaciones Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1989.
- AA. VV.: *Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca*. Tomos 1 y 2. Cuenca, Excm. Diputación Provincial. Comisión de Cultura y Educación, 1987.
- AA. VV.: *Catálogo de Monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1983.
- AA. VV.: *Castillos de Castilla La Mancha*. Madrid, Polar Ediciones, 1983.
- AA. VV.: *Historia de Valladolid*. Vol.5. Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1980.
- AA. VV.: *Resumen histórico del urbanismo en España*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1968.
- AZCÁRATE, José María: *Arte gótico en España*. Madrid, Ediciones Cátedra S. A., 1996.
- BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, Sucesores de Nogués, 1913.
- _____: “Historia de la portada”. En *Diario de Murcia*, 15 de junio de 1902. Consultado en *Rebuscos y documentos sobre la historia de Cartagena, Cehegín, Mula y Murcia*. Madrid, C.S.I.C., 1982.
- BARRIO LOZA, José A. - MOYA VALGAÑÓN, José G.: “Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico. II parte”. En *Kobie*, Boletín núm. 11, Bilbao, Grupo Espeleológico Vizcaíno – Diputación Foral de Vizcaya, 1981.

BARRIO MOYA, José Luis: "Cuenca barroca". En *Cuenca, mil años de arte*. Cuenca, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial de Cuenca, 1999.

_____: "Arquitectura y Arquitectos en el tiempo de Carlos III". En *Ciudad de Cuenca*, Cuenca, 1992.

_____: *Arquitectura Barroca en Cuenca*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1991.

_____: "Algunas noticias sobre la iglesia de Sacedón en el siglo XVII". En *Wadal-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*. Guadalajara, Diputación provincial de Guadalajara, 1991.

_____: "El arquitecto cántabro fray Alberto de la Madre de Dios y la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario de la Catedral de Cuenca". En *Altamira*. Núm. 48. Centro de Estudios Trasmeranos, 1989.

_____: "El hermano Francisco Bautista y la desaparecida fachada de la Catedral de Cuenca". En *Imafronte*. Núm. 2. Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, 1986.

_____- CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO, Antonio: "La biblioteca y las colecciones artísticas del rodense don Fernando de la Encina, canónigo de la Catedral de Cuenca (1740)". En *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", 1986.

BELDA NAVARRO, Cristóbal: "Metodología para el estudio del retablo barroco". En *Imafronte*. Núm. 12-13. Murcia, Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 1998.

_____: [Coord.]: *Los siglos del barroco*. Madrid, Akal, 1997.

_____; HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editorial Regional de Murcia, 2006.

BENITO RUANO, Eloy – MONTAÑÉS FONTENLA, Luis: *Dos estudios sobre relojería Matritense. Relojes y relojeros del ayuntamiento de Madrid. Maestros constructores establecidos en la Corte*. Valencia, Albatros ediciones, 1981.

BÉRCHEZ GARCÍA, Joaquín: *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia, Bancaja, 1993.

_____: *Arquitectura y Academicismo*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987.

BÉRCHEZ GARCÍA, Joaquín – GÓMEZ-FERRER, Mercedes: "Visiones y mentalidad arquitectónica de un maestro del siglo XVIII. La *Descripción breve de las medidas y magnificencia...* del convento de Santa Clara de Játiva, por Fray José Alberto Pina". En *Ars Longa*. Núms. 14 – 15. Valencia, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, 2005-2006.

- _____: *Arte del barroco*. Madrid, Historia16, 1998.
- BERMAN, Gideon: *El reloj del hospital de la Santa Cruz, de Barcelona. Con un ensayo sobre relojes de iglesia*. Valencia, Albatro Ediciones, 1979.
- BERMEJO DÍEZ, Jesús: *La Catedral de Cuenca*. Cuenca, Caja de Ahorros Provincial de Cuenca, 1977.
- _____: "Un pintor del siglo XVII: Cristóbal García Salmerón. Su obra en Cuenca y en particular la recientemente identificada en su Catedral". En *Archivo Español de Arte*. Tom. XLV. Núm. 177. Madrid, CSIC, 1972.
- BERNABEU LÓPEZ, Rafael: *Historia crítica y documentada de la ciudad de Requena*. Requena, Rafael Bernabéu, 1945.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: "Tradición y reforma en el Madrid de Fernando VI: la política urbana y el progreso de la ciudad". En *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza (1746-1759)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, 2003.
- _____: *¡Agua va! La higiene urbana en Madrid. (1561-1761)*. Madrid, Caja de Madrid, 1998.
- _____: *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*. Tomo I. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. 1991.
- _____: "La santé urbaine à Madrid. Le project de Jaime Bort pour l'évacuation des eaux usées". En *Dix-huitieme siècle*. Núm. 22, París, Presses Universitaires de France, 1990.
- BONET CORREA, Antonio: *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid, Ediciones Akal, 1990.
- _____: *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona, Polígrafa, 1978.
- _____: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto "Diego Velázquez", 1961.
- _____: "El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldauquinos del barroco español". En *Archivo Español de Arte*. Núm. XXXIV, Madrid, CSIC, 1961.
- BORDÍU, Borja: Prólogo a la obra *Curiosidades utiles. Arithmetica, Geometrica y Architectonica. O sea la regla del oro arithmetica. El buen zelo, tratado geométrico. Y el curioso architecto ò Cartilla de Architectura*. [Edición Facsímil, Oviedo, Librería Galgo, 2001]
- BOTTINEAU, Yves: *El arte del barroco*. Madrid, Akal, 1990.
- _____: *El arte cortesano en la España de Felipe V. (1700-1746)*. [Traducción y

edición de M^a Concepción Martín Montero. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986].

CABALLERO, Fermín: *La imprenta en Cuenca. Datos para la historia del arte tipográfico en España*. Cuenca, Imprenta de El Eco a cargo de L. Carretero, 1869.

CALVO RUATA CALVO, José Ignacio - LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos: “Los Monumentos de Semana Santa en Aragón. Siglos XVII-XVIII”. En *Artigrama*. Núm. 19, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2004.

CAGIGAS ABERASTURI, Ana: CAGIGAS ABESRASTURI, Ana: “La influencia de Juan de Herrera en los maestros canteranos de Trasmiera”. En *Estudios Trasmieranos*. Núm. 2. Noja, Excmo. Ayuntamiento de Noja, 2004.

_____: “Los maestro canteros de Ribamontán al Mar (Cantabria)”. En *El Arte de la Cantería*, Actas de Congreso, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 2003.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: “De arco de triunfo a Frontis Basilical. El proyecto de la fachada principal de la Catedral de Málaga y otros problemas arquitectónicos”. En *Las Catedrales Españolas. Del barroco a los historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia – Consejería de Educación y Cultura – Fundación Cajamurcia, 2003.

CÁMARA, Alicia: “Esos desconocidos ingenieros”. En *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2005.

CANDEL CRESPO, Francisco: “El enigma de don Jaime Bort”. En *Idealidad*. Núm. 9. Alicante, 1977.

_____: “Noticias inéditas sobre el arquitecto Jaime Bort (I)”. En *La Verdad*, 27-02-1977.

CANO SANZ, Pablo: *Fray Antonio de san José Pontones. Arquitecto jerónimo del siglo XVIII*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia - CSIC, 2006.

CAVESTANY, Julio: “Una obra interesante de Churriguera: Excursión al Nuevo .Baztán”. En *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, Madrid, Sociedad Española de Excursiones, 1922.

CEAN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tom. 1, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.

CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO, Antonio: *Guía del Archivo de la Catedral de Cuenca*. Cuenca, Obispado de Cuenca, 2001.

_____- PALOMO FERNÁNDEZ, Gema: *Inventario de la Sección “Fábrica” del Archivo de la Catedral de Cuenca*. Cuenca, Obispado de Cuenca – Diputación Provincial de Cuenca, 2002.

- CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la Arquitectura Occidental. VII. Barroco en España*. Madrid, Dossat 2000, 2002.
- CORELLA SUAREZ, Pilar: “Dos planos de la Casa de la Moneda de Cuenca obra de José de Arroyo”. En *Archivo Español de Arte*. Tom. 68, Núm. 271, Madrid, CSIC, 1995.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “La función de las artes suntuarias en las Catedrales: Ritos, Ceremonias y Espacios de Devoción”. En *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*. Madrid, Fundación BBVA, 2001.
- CUADRADO, José María: *Recuerdos y bellezas de España. Castilla La Nueva*. Tom. 2. Madrid, Imprenta de don José Repullés, 1854.
- DAMISCH, Hubert: “L'oeuvres des Churriguera: la catégorie du masque”. En *Annales. Economies, Sociétés. Civilisations*. París, Armand Colin, 1960.
- DÍEZ CUEVAS, Luis Carlos: “Aportaciones al proceso y transformaciones urbanísticas en el siglo XVIII en Santo Domingo de La Calzada (La Rioja)”. En *Berceo*, núm. 140, Logroño, 2001.
- ESPÍN RAEL, Joaquín: *Artistas y Artífices levantinos*. Madrid, Academia Alfonso X “El Sabio”, 1986.
- FAUS PRIETO, Alfredo: *Cartografia i agrimensura a la València del segle XVIII*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim – Generalitat Valenciana, 1995.
- FEDERICO, Aurelio de: *La Catedral de Sigüenza*. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1954.
- FEIJOO, Benito Jerónimo: *Teatro critico Universal, ó Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. Madrid, Joachin Ibarra, 1977.
- FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: “Mirador de la Qubba Mayorr (Lindaraja). En *Archivo Español de Arte*. Tom. 82. Núm. 328, Madrid, CSIC, 2009.
- FRAGO GRACIA, Juan A. - GARCIA-DIEGO, José A.: *Un autor aragonés para los veintinueve libros de los ingenios y de las máquinas*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988.
- FUSTER PELLICER, Francesc: “Tomás Vicente Tosca y el plano de la Ciudad de Valencia”. En *El Plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*. Valencia, Secretaría Autonómica de Cultura, 2003.
- GARCÍA HINAREJOS, Dolores: “La iglesia de la Asunción de Torrent y su capilla de comunión”. En *Torrents*, Núm. 3, Torrent, Arxiu, Biblioteca i Museu de l'Ajuntament de Torrent, 1984.
- GARCÍA SALINERO, Fernando: *Léxico de alarifes de los siglos de Oro*. Madrid, Imprenta Aguirre, 1968.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p. 404.

- GIL SAURA, Yolanda: *Arquitectura barroca en Castellón*. Castellón, Servicio de Publicaciones Diputación de Castellón, 2004.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes: *Vocabulario de Arquitectura Valenciana. Siglos XV al XVII*. Valencia, Ajuntament de València, 2002.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio: “Jaime Bort y la fachada occidental de la Catedral de Murcia: algunas consideraciones sobre la índole estilística de su diseño”. En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Arte*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1977.
- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo: *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Madrid, Institució Alfons el Magnànim, 2005.
- GUERRERO VENTAS, Pedro: *La piedad popular en la diócesis de Toledo*. Toledo, Instituto Teológico san Ildefonso, 2004.
- HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías: “El Puente Viejo: una obra de arquitectura hidráulica del siglo XVIII”. En *Murcia: Puentes al 2000*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia. Concejalía de Cultura, 2000.
- _____: *La fachada de la Catedral de Cuenca*. Murcia, Asamblea Regional - Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba - Departamento de Historia del Arte de la Universidad - Caja Murcia, 1990.
- _____: “El puente viejo de Murcia”. En *Anales de la Universidad de Murcia*. Núm. XXXIV, Murcia, Universidad de Murcia, 1978.
- HERRERA CASADO, Antonio: *Monasterios y Conventos de Castilla La Mancha*. Guadalajara, Consejería de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2005.
- _____: *Castillos y fortalezas de Castilla La Mancha*. Guadalajara, AACHE Ediciones, 2002.
- _____: “La iglesia parroquial de santo Domingo de Silos de Millana”. En *Wad-al-Hayara*. Núm. 17, Guadalajara, Diputación de Guadalajara. Servicio de Cultura, 1990.
- _____: *Castillos y fortalezas de Castilla La Mancha*. Cuenca, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 1989.
- HERRERA MALDONADO, Enrique: “Arte, poder y religión. La Capilla de Nuestro Padre Jesús Rescatado en el convento de Trinitarios de Valdepeñas”. En *Cuaderno de Estudios Manchegos*. Núm. 22, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1996.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *La iglesia de la Virgen de la Luz y san Antón y el barroco conquense*. Cuenca, Pedro Miguel Ibáñez Martínez, 2011
- _____: *La vista de Cuenca desde la hoz del Huécar (1565) de Van den Wyngaerde*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2006.

- _____: *La vista de Cuenca desde el Oeste (1565), de Van den Wyngaerde*. Cuenca, Diputación de Cuenca, 2003.
- _____: “Van den Wyngaerde, una vista de Belmonte y la campaña de trabajo de 1563”. En *Archivo Español de Arte*, Tom. 76, Núm. 301, Madrid, CSIC, 2003.
- _____: “Arquitectura, Clima y Topografía: el carmelita fray Alberto en Cuenca”. En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Núm. LXXXIV. Zaragoza, Obra social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2001.
- _____: “Anton Van den Wyngaerde y la vista de Cuenca desde el Oeste (1565)”. En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Núm. LXXXI, Zaragoza, Obra social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja 2000.
- _____: “La vista de Cuenca desde el Este (1565), de Van den Wyngaerde”. En *Goya: Revista de Arte*. Núm. 276, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2000.
- _____: “Dos imágenes de Cuenca en el siglo XVI”. En *Memoria del Nuevo Mundo. Castilla-La Mancha y América en el quinto centenario*. Colección Estudios. Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1992.
- _____: “Romulo Cincinato y el Retablo Mayor de la iglesia de los jesuitas de Cuenca”. En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Núm. 72. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, 1991.
- _____: *Los Gómez: una dinastía de pintores del Renacimiento*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1991.
- JIMÉNEZ MONTESERRÍN, Miguel: “La iglesia conquense del quinientos. Poder eclesiástico y confesionalidad estatal”. En *Relaciones de poder en Castilla: El ejemplo de Cuenca*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- _____: JIMÉNEZ MONTESERIN, Miguel: *Asomarse al pasado. La ciudad de Cuenca en 1773*. Cuenca, Ayuntamiento de Cuenca, 1983.
- JORDÁ SÁNCHEZ, César – PÉREZ GARCÍA, Juan Carlos: *Antigüedad y cosas memorables de la villa de Requena, escritas y recogidas por un vecino apasionado y amante de ella. (ca. 1730). Manuscrito atribuido a don Pedro Domínguez de la Coba*. Estudio crítico y transcripción. Requena, M. I. Ayuntamiento de Requena – Archivo Municipal de Requena – Centro de estudios requenenses, 2008.
- KUBLER, George: “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”. En *Ars Hispaniae*. Tom. XIV, Madrid, Plus-Ultra, 1957.
- LA FUENTE NIÑO, Ignacio: “Requena. Barrio de la Villa”. En *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1983.
- LAMPÉREZ y ROMEA, Vicente: “La fachada principal de la Catedral de Cuenca”. En *Arquitectura y Construcción*. Vol. 15, 1911.

- _____: "La Catedral de Cuenca". En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Vol. 12. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Ribadeneyra, 1902.
- _____: "La Catedral de Cuenca". En *La Ilustración española y Americana*. Vol. 27. Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1900.
- LARRAÑAGA MEDIA, Julio: *Guía Larrañaga. Cuenca. Geografía, física, población e historia*. Cuenca, Simancas Ediciones. S. A., 1966.
- LEÓN TELLO, Francisco José – SANZ SANZ, María Virginia: *Estética y Teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
- LITER MAYAYO, Carmen – SANCHÍS BALLESTER, Francisca – HERRERO VIGIL, Ana: *Cartografía de España en la Biblioteca Nacional. Siglos XVI al XIX*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1994.
- LLAGUNO y AMIROLA, Eugenio: *Noticia de los arquitectos de España desde su restauración*. Tom. I. Madrid, Ediciones Turner, 1977.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente: *Arte y Espectáculo: La fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*. Sevilla, Archivo Hispalense, 1975.
- LÓPEZ, Mateo: *Memorias históricas de Cuenca y su obispado*. Vols. 1 y 2. Cuenca, Instituto Jerónimo Zurita del CSIC – Ayuntamiento de la ciudad de Cuenca, 1949.
- LÓPEZ AZORÍN, M^a José: "El testamento de Juan Pérez Castiel y otras noticias biográficas". En *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1993.
- LÓPEZ de ATALAYA ALBADALEJO, Ana María: *La imagen religiosa del barroco en la diócesis de Cuenca*. Valencia, 1998.
- LÓPEZ DURÁN, Adolfo: "El palacio y la iglesia de Nuevo Baztán". En *Arquitectura*. Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 1932.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Luis: *El Seminario Conciliar de San Julián (1584-2006)*. Cuenca, Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 2009.
- LÓPEZ GÓMEZ, Antonio – MANSO PORTO, Carmen: *Cartografía del siglo XVIII. Tomás López en la Real Academia de la Historia*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.
- LÓPEZ PIÑERO, José María - NAVARRO BROTONS, Víctor: *Història de la Ciència al País Valencià*. Valencia, IVEI, 1995.
- LUJÁN LÓPEZ, Francisco B.: "Fray Alberto de la Madre de Dios, autor de las trazas de la Capilla Mayor de la iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de Gascueña. Cuenca". En *El arte de la cantería*. Actas de Congreso. Santander, 2003.
- LUZ LAMARCA, Rodrigo de: *La Catedral de Cuenca en el siglo XVIII. Cuna del*

gótico castellano. Cuenca, Rodrigo de Luz Lamarca, 1978.

MADOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España*. Tom. IV. Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, [1845-1850].

MARASSA PABLOS, Carlos Darío: “José de Arroyo en Huete”. En *Cuenca*. Núm. 27, Cuenca, 1986.

MARCOS HUERTA, Braulio: *Tierra de la provincia y obispado de Cuenca*. Vol. III. Cuenca, Braulio Marcos Huerta, 1999.

MARTÍN LÓPEZ, José: *Historia de la Cartografía y de la Topografía*. Madrid, Ministerio de Fomento – Centro Nacional de Información Geográfica, 2002.

_____: *Cartógrafos españoles*. Madrid, Ministerio de Fomento, Centro Nacional de Información Gráfica, 2001.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El retablo barroco en España*. Madrid, Ediciones Alpuerto S. A., 1993.

_____: “Nota del Arte y Uso de Architectura”. En *Arte y Uso de Architectura*. Edición facsímil, Madrid, Albatros Ediciones, 1989.

_____: “Avance de una tipología del retablo barroco”. En *Imafronte*. Núm. 3-4-5. Murcia, Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 1989.

MARTÍN SÁNCHEZ, Julio: “La torre del reloj de la catedral de Toledo: intervenciones y propuestas sobre un elemento medieval en los siglos XVIII y XIX”. En *El comportamiento de las Catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia – Consejería de Educación y Cultura – Fundación Cajamurcia, 2003.

MARTÍNEZ, Pedro Miguel: “Arquitectura, clima y topografía: el carmelita fray Alberto en Cuenca”. En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Núm. LXXXIV, Zaragoza, Obra social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2001.

MARTÍNEZ AZNAR, Emma: “Formación matemática en nuestro país en el cuerpo de ingenieros: Real Academia de Matemáticas en época de la Guerra de Sucesión”. En *Actas de X Jornadas Nacionales de Historia Militar: La Guerra de Sucesión en España y América*. Madrid, Cátedra General Castaños, 2001.

MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: “Urbanismo utópico dieciochesco: la nueva Plaza de la Alameda del Carmen, en Murcia, por Jaime Bort”. En *Anales de la Universidad de Murcia*. Vol. XXXVI. Murcia, Universidad de Murcia, 1978.

_____: “Notas sobre una obra inédita del arquitecto Jaime Bort Milia”. En *Murgetana*. Núm. XL. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1975.

MARTÍNEZ SÁEZ, Anastasio – MUÑOZ MARTÍNEZ, José Luis: *Las Majadas. Puerta de la Serranía*. Cuenca, Excelentísima Diputación de Cuenca, 2009.

- MÁS i USÓ, Pascual: "Academias ficticias valencianas durante el Barroco". En *Criticón*. Vol. 61. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, 1994.
- _____: "Academias valencianas durante el Barroco". En *De las academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*. Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo, 1993.
- MASSILLON, Jean Baptiste: *Paráfrasis moral de algunos salmos*. Tom. IX. Madrid, Imprenta de la viuda e hijo de Marin, 1800.
- MATEOS GÓMEZ, Isabel - PRADOS GARCÍA, José María - LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia: *El arte de la orden jerónima*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1999.
- MATEOS GIL, Ana Jesús: "Los inicios del barroco en La Rioja: La arquitectura conventual de Calahorra y sus repercusiones artísticas". En *El pintor Fray Juan Andrés Rizi (1600-1681): Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*. La Rioja, Instituto de estudios riojanos, 2000.
- MELENDRERAS JIMENO, José Luis: "El arquitecto valenciano Jaime Bort Milia y la fachada principal de la Catedral de Murcia". En *Archivo de arte valenciano*. Tom. LXVI-LXVIII. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1986.
- MELGARES GUERRERO, José Antonio - MARTÍNEZ CUADRADO, María Amparo: *Historia de Caravaca a través de sus monumentos*. Murcia, Caja de Ahorros Provincial, 1981.
- MORA PASTOR, Jesús: *Aproximación a la figura del Arquitecto José Martín* (de Aldehuela) y *su obra en Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2005.
- MORALES, Alfredo J.: "Un dibujo del Monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés". En *Laboratorio de Arte*. Núm. 6, Sevilla, Universidad de Sevilla. Departamento de Historia del Arte, 1993.
- MORÁN TURINA, José Miguel - RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: "Giovanni Battista Montano y los órdenes de arquitectura". En *El legado de la antigüedad. Arte, arquitectura y arqueología en la España Moderna*. Madrid, Ediciones Itsmo, 1999.
- MORENO, Daniela - CHIARELLO, Ana Lía: "Rasgos barrocos en la génesis de los espacios públicos americanos". En *Barroco Americano*. Tom. 1. Sevilla, 2001.
- MUÑOZ HERRAIZ, Florentino: *Olor y sabor a pueblo*. Cuenca, Florentino Muñoz Herráiz, 1999.
- MUNÓZ JIMÉNEZ, José Miguel: "El padre fray Alonso de San José (1600-1654), arquitecto carmelita". En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tom. 52. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1986.
- _____: "El arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios (1575-1635) en Guadalajara: nuevos datos documentales". En *Monte Carmelo*. Octubre-

Diciembre, Burgos, Editorial Monte Carmelo, 1984.

MUÑOZ y SOLIVA, Trifón: *Noticias de todos los ilustrísimos señores obispos que han regido la diócesis de Cuenca*. Cuenca, Imprenta de Francisco Gómez e hijo, 1860.

NAVARRO BROTONS Víctor: *El movimiento novator en la España de finales del siglo XVII y las disciplinas físico-matemáticas*. Valencia, Universidad de Valencia – CSIC, 1999.

_____: *Història de la Ciència al País Valencià*. Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo, 1995.

_____: *Tradició i canvi científic al País Valencià moderns (1660-1720): Les ciències Físico-Matemàtiques*. Valencia, Eliseu Climent, 1985.

_____: “La renovación de las ciencias físico-matemáticas en la Valencia pre-ilustrada”. En *Asclepio*. Vol. 24. Madrid, CSIC, 1972.

NAVARRO MALLEBRERA, Rafael: *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*. Alicante, Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, 1980.

NIETO, Gratiniano.: *Los monumentos de Lerma (paradigma de la arquitectura post-escurialense)*. Madrid, 1959.

NIETO FERNÁNDEZ, Agustín: *Orihuela en sus documentos. I. La Catedral, parroquias de santas Justa y Rufina y Santiago*. Murcia, Publicaciones del Instituto teológico de Murcia, 1984.

NIETO SORIA, José Manuel: *La villa de Millana y su entorno. Una puebla de Huete en la Alcarria Medieval*. Cuenca, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial de Cuenca, 2000.

NIETO TABERNÉ, Tomás - ALEGRE CARVAJAL, Esther: *El románico en Guadalajara*. Madrid, Lancia Autor, 1991.

ORELLANA, Marcos Antonio de: *Biografía Pictórica Valentina*. [Edición preparada por Javier de Salas] Madrid, [Gráficas Marinas], 1930.

PAEZ RIOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

PALAU i DULCET, Antonio: *Manual del librero hispano – americano*. Vol. V., Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau, 1949.

PALOMO FERNÁNDEZ, Gema: *La Catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la baja Edad Media*. Tomos I y II. Cuenca, Diputación de Cuenca, 2002.

PATIER, Felicidad: *La biblioteca de Tomás López. Seguida de la relación de los mapas impresos, son sus cobres, y de los libros del caudal de venta que quedaron a su*

fallecimiento en Madrid en 1802. Madrid, Ediciones el Museo Universal, 1992.

_____: SANCHIS BALLESTER, Francisca: *Tomás López y sus colaboradores*. Madrid, Biblioteca Nacional – Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

PEINADO PALACÍN, Emiliano José: *Moya en la historia de España*. Utiel, Gráficas Llogodi, 1978.

PEÑA VELASCO, Concepción de la: *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena (1670-1780)*. Murcia, Asamblea Regional - Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos - Librería Yerba - Caja Murcia - Departamento de historia del arte de la Universidad de Murcia, 1992.

_____: “La biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras del siglo XVIII en Murcia”. En *Imafronte*. Núm. 1, Murcia, Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones 1985.

PÉREZ HIGUERA, Teresa: “El retablo mayor y el primer Transparente de la catedral de Toledo”. En *Anales de Historia del Arte*. Núm. 4, Madrid, Universidad Complutenses de Madrid, 1993-1994.

PÉREZ-VILLAMIL, Manuel: *La Catedral de Sigüenza erigida en el siglo XII con nuevas noticias para la historia del arte en España sacadas de documentos de su archivo*. Madrid, Tipografía Herres, 1899.

PÉREZ RAMÍREZ, Dimas: *Tarancón en la Historia*. Madrid, Artes Gráficas Antona – Excmo. Ayuntamiento de Tarancón, 1994.

_____: “La Sinagoga de Cuenca, Iglesia de Santa María La Nueva”. En *Cuenca*. Núm 19 y 20, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1982.

PESET LLORCA, Vicente: “La Universidad de Valencia y la renovación científica española (1686-1727)”. En *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Vol. XLII. Castelló de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1966.

PINGARRÓN-SECO ESAÍN, Fernando: “Maestros de obras de la ciudad de Valencia designados entre 1675 y 1787 y sus exámenes”. En *Ars Longa*. Núm. 13, Valencia, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, 2004.

_____: *El campanario barroco de la iglesia de Santa Catalina mártir de Valencia*. Núm. 24. Colección Serie Histórica. Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana, 2002.

_____: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia, Ajuntament de València, 1998.

_____: “La iglesia arciprestal de Nuestra Señora de los Ángeles de Chelva y el contrato en 1676 de finalización de su fábrica por el artífice Juan Bautista Pérez Castiel”. En *Archivo de arte valenciano*, Tom. 70, Valencia, Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1989.

_____: “La fachada de la catedral de Valencia. Los contratos originales y otras

noticias de la obra, en torno al año 1703”. En *Archivo de arte valenciano*, Tom. LXVI-LXVIII, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1986.

PITA GALÁN, Paula: “Los frailes arquitectos y el urbanismo compostelano: Informes, peritajes y proyectos”. En *Actas del XVIII Congreso del CEHA*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2012.

_____: “Los arquitectos religiosos y las obras de ingeniería”. En *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011.

_____: “Monjes capitulares y frailes arquitectos: dos aspectos de la maestría de obras en el monasterio de san Martín Pinario (siglos XVI-XVIII)”. En *Galicia monástica*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela, 2009.

_____: PLAZA SANTIAGO, Javier de la: *El Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1975.

_____: “La Puerta de Hierro de Madrid”. En *Boletín del Seminario de Estudios de arte y arqueología*. Núm. XXXIX, Valladolid, Universidad de Valladolid. Servicio de Publicaciones, 1973.

PONZOA y CEBRIÁN, Félix: “Portada de la Catedral de Murcia”. En *Semanario Pintoresco Español*. Madrid, Imprenta de Tomás Jordán, 1844.

PORTAL MONGE, Yolanda: *La torre de campanas de la catedral de Salamanca*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988.

PRATS, Antonio: “La Capilla de Nuestra Señora de la Portería del Convento de san Antonio, de Ávila, obra de Pedro de Ribera. En *Cortijos y rascacielos: casas de campo, arquitectura, decoración*. Núm. 36, Madrid, Cortijos y rascacielos, 1946.

PRIEGO SÁNCHEZ-MORATE, Hilario - SILVA HERRANZ, José Antonio: *Diccionario de Personajes Conquenses (nacidos antes del año 1900)*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2002.

QUADRADO y PARCERISA, José María: *Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara. Recuerdos y Bellezas de España*. Madrid, Imprenta de don José Repullés, 1853.

QUINTERO, Pelayo: “Uclés. Linajes, mayorazgos y blasones”. En *Revista de historia y genealogía española*. Núms. 1 y 2. Madrid, 1915.

RAMALLO ASENSIO, Germán:

_____: “Aspectos Generales de la Catedrales españolas en el Barroco y su proyección al siglo XIX”. En *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismo*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003.

_____: “El arquitecto Melchor de Velasco antes de su llegada a Galicia”. En *Espacio, Tiempo y Forma. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid, Editorial Complutense, 1994.

- RAMOS FOLQUES, Alejandro: *Historia de Elche*. Elche, Talleres Lepanto, 1970.
- RIESTRA, Pablo de la: “Chapiteles bulbosos y casquetes en las torres alemanas entre el gótico tardío y el barroco”. En *Norba-Arte*. Núm. XVI, Cáceres, Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones, 1996.
- RÍOS, Amador de los: *Murcia y Albacete*. Barcelona, Daniel y Costezo, 1889.
- RIVAS CARMONA, Jesús: “Las fuentes y su significación: algunos ejemplos del barroco andaluz”. En *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006.
- _____: “La significación de las Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras en las Catedrales: Los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata”. En *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismo*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003.
- RIVERA José Javier: “Nuevos datos documentales de Teodoro Ardemans, José de Churriguera y otros arquitectos barrocos cortesanos. En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Vol. XLVIII. Valladolid, 1982.
- RIVERA GARRETAS, Milagros: *La encomienda, el priorato y la villa de Uclés*. Madrid, CSIC, 1985.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “La arquitectura y el Urbanismo del siglo XVIII”. En *Manual de Arte Español*. Madrid, Sílex, 2003.
- _____: “Gótico versus Clásico: el principio de uniformidad de estilo en la construcción de la catedral nueva de Salamanca”. En *El comportamiento de las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia – Consejería de Educación y Cultura – Fundación Cajamurcia, 2003.
- _____: *El siglo XVIII. Entre tradición y Academia*, Madrid, Sílex Ediciones, 1994.
- _____: “La torre de la Catedral Nueva de Salamanca”. En *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*. Tom. 44. Valladolid, Universidad de Valladolid. Servicio de Publicaciones, 1978.
- _____: *Los Churriguera*. Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1971.
- RODRÍGUEZ ZAPATA, José Luis: *Historia de Valdecolmenas de Abajo*. Cuenca, José Luis Rodríguez Zapata, 1991.
- ROKISKI LÁZARO, María Luz: *Arquitecturas de Cuenca*. Vol. I. Cuenca, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1995.
- _____: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca. Arquitectos, Canteros y Carpinteros*. Cuenca, Diputación Provincial, 1989.
- _____: “Artistas del siglo XVI en Cuenca”. En *Cuenca*, 1989.

- _____: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial, 1985.
- _____: “Jaime Bort y su obra en Cuenca”. En *Boletín de información del Ayuntamiento de Cuenca*. Núm. 70. Año XVIII. Cuenca, Ayuntamiento de Cuenca, 1972.
- RUIZ de Lihory, José (Barón de Alcahalí): *Diccionario biográfico de Artistas Valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Domenech, 1897.
- RUIZ MONTEJO, Inés: *La herencia románica en Guadalajara*. Toledo, 1992.
- SALTILLO, Marqués de: “Don Pedro de Ribera, maestro mayor de obras de Madrid. (1681-1742). En *Revista de la biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. Año XIII. Madrid, 1944.
- SÁNCHEZ BENITO, José María: *El espacio urbano de Cuenca en el siglo XV*. Cuenca, Excma. Diputación Provincial de Cuenca. Sección de Publicaciones, 1997.
- SÁNCHEZ MORENO, José: “Maestros de arquitectura en Murcia”. En *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia*. Murcia, Tipografía Sucesores de Nogués, 1942.
- SÁNCHEZ ROMERO, Gregorio: *La Casa Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz*. Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1990.
- SANCHIS y SIVERA, José: *La Catedral de Valencia*. Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909.
- SANCHO CORBACHO, Antonio: *Arquitectura Barroca Sevillana*. Madrid, C.S.I.C, 1984.
- SANZ SANZ, M^a Virginia: “El Tratado de arquitectura de Bartolomé Ferrer (1719)”. En *Revista de Ideas Estéticas*. Madrid, CSIC, 1978.
- SCHOLFIELD, Peter H.: *Teoría de la proporción en arquitectura*. Barcelona, Editorial Labor S. A., 1971.
- SIMON DÍAZ, José: *Historia del Colegio Imperial de Madrid. (Del estudio de la villa al instituto de san Isidro: años 1346-1955)*. Madrid, Biblioteca de Estudios Madrileños, 1992.
- SOTO CABA, Victoria: *Catafalcos reales del barroco español*. Madrid, Colección Aula Abierta, UNED, 1991.
- TAÍN GUZMAN, Miguel: “Sobre la ruina de la Catedral de Tui”. En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Núm. 96, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003.
- TAPIE, Víctor L.: *Barroco y Clasicismo*. Madrid, Ensayos de Arte Cátedra S. A.
- TARRAGA, María Luisa: “Los hermanos Jaime y Vicente Bort en la Corte: el Puente

Verde y el de Trofa”. En *Imafronte*. Núm. 2. Murcia, Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 1986.

TAYLOR, René: “La fachada de Vicente de Acero para la catedral de Cádiz”. En *Archivo Español de Arte*. Tom. XLII, Madrid, CSIC, 1969.

TOAJAS ROGER, María Ángeles: “Diego López de Arenas, su arte y sus textos”. En *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y Tratado de Alarifes*. Madrid, Visor, 1997.

TORMO, Elías: *Levante. Provincias valencianas y murcianas*. Madrid, Calpe, 1923.

_____: *Sigüenza por Elías Tormo*. Madrid, Gráficas Marinas, [193?].

TORRALBA MESAS, Desirée: “Jaime Bort. Dos intervenciones escultóricas en la catedral de Cuenca”. En *Archivo Conquense* [en prensa].

_____: “La Catedral de Cuenca como núcleo receptor de artistas”. En *Las Catedrales Españolas. Fuente de Cultura, Historia y Documentación*. Cuenca, Seminario de Cultura Lope de Barrientos y Editorial Alderabán, 2008.

_____: “El Buen Zelo. Tratado Geométrico por el licenciado Bartolomé Ferrer. 1716”. En *La Multiculturalidad en las artes y en la arquitectura*. Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. Canarias, Gobierno de Canarias – Conserjería de Educación, Cultura y Deportes – Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, Anroart Ediciones, 2006.

TOVAR MARTÍN, Virginia: “El maestro Pedro Caro Idrogo. Nuevos datos documentales sobre la construcción del Palacio Real de Aranjuez y otras obras (1714-1732)” en *Anales de Historia del Arte*. Núm. 5, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

_____- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El arte del barroco. Arquitectura y escultura*. Madrid, Taurus - Alfaguara, S.A., 1990.

_____: *El Real Posito de la villa de Madrid. Historia de su construcción durante los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1982.

_____: “El antiguo conjunto industrial de Nuevo Baztán”. En *Cointra-Press*. Núm. 31, 1979.

_____: “La presencia del arquitecto fray Alberto de la Madre de Dios en Madrid y Guadalajara”. En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tom. XVI, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1979.

_____: *La arquitectura olvidada madrileña de la primera mitad del siglo XVIII*, Madrid, Aula de Cultura, 1978.

_____: “Aspectos de la Arquitectura Civil madrileña”. En *Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVII*. Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1976.

- _____: *La vivienda madrileña de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Cointra-Press, 1976.
- TRUJILLANO, María Teresa: “Restos Mudéjares de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada: El alfarje de la sala capitular”. En *III Semana de Estudios Medievales: Nájera 3 al 7 de agosto de 1992*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1993.
- TURRIANO, Pseudo-Juanelo: *Los veintium libros de los Ingenios y de las Máquinas* [Edición facsímil con prólogo a cargo de FRAGO GRACIA, Juan A. - GARCIA-DIEGO, José A. Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos - Colección Ciencias, Humanidades e Ingeniería, 1984]
- URDIALES GUTIERREZ, Virtudes: *Seguidores y discípulos de los principales arquitectos de la Corte en el siglo XVIII*. Tom. 1. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- VALVERDE MADRID, José: “El transparente en la arquitectura prieguense y madrileña”. En *El barroco en Andalucía*. [Conferencias del I curso de verano de la Universidad de Córdoba], Córdoba, Universidad de Córdoba - Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1984.
- _____: “En el centenario del arquitecto barroco Pedro de Ribera”. En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. VI-VII, Zaragoza, Obra social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981.
- VAREY, John Earl – SHERGOLD, Norman David.: *Los corrales de comedias de Madrid, 1632-1745. Reparaciones y obras nuevas*, Londres, Támesis, 1989.
- VERA BOTI, Francisco: “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la ciudad de Murcia”. En *Murcia Barroca*. Catálogo de Exposición, Murcia, Abizanda y Broto, 1990.
- VERDÚ RUIZ, Matilde: *La obra municipal de Pedro de Ribera*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1988.
- _____: “El antiguo paseo de la Virgen del Puerto: una obra fundamental en la aportación urbanística del arquitecto Pedro de Ribera”. En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. II, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.
- VILLAGARCÍA GÓMEZ, Celedonio: *Villares del Saz. Breve relación de datos para su historia*. Cuenca, Arcograf, 1983.
- VILLAR GARRIDO, Ángel - VILLAR GARRIDO, Jesús: *Viajeros por la Historia. Extranjeros en Castilla-La Mancha*. Cuenca. Cuenca, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2004.